

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

ENTRE L'ÂME ET LE BOIS :  
UNE LECTURE TOTÉMIQUE DU PINOCCHIO  
DE COLLODI

MÉMOIRE  
PRÉSENTÉ  
COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR  
PIERRE RÖTHLISBERGER

JUILLET 08

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

## TABLE DES MATIÈRES

|                                                                  |       |
|------------------------------------------------------------------|-------|
| RÉSUMÉ                                                           | p. iv |
| INTRODUCTION                                                     | p. 1  |
| PREMIÈRE PARTIE : VERS LA FUITE PERPÉTUELLE                      |       |
| 1.1 Un homme à la mer                                            | p. 7  |
| 1.2 De la dualité                                                | p. 8  |
| 1.3 Côté clarté                                                  | p. 11 |
| 1.4 Côté obscurité                                               | p. 14 |
| 1.5 Pinocchio au pied de la lettre                               | p. 17 |
| 1.6 Ombre et lumière                                             | p. 21 |
| 1.7 La fuite perpétuelle                                         | p. 24 |
| DEUXIÈME PARTIE : LE TOTÉMISME                                   |       |
| 2.1 Anthropologies                                               | p. 28 |
| 2.2 Darwin, l'origine des espèces et le chaînon manquant         | p. 31 |
| 2.3 De l'opacité d'une notion trop pratique                      | p. 36 |
| 2.4 Un survol du grand débat totémique                           |       |
| 2.4.1 L'évolutionnisme                                           | p. 37 |
| 2.4.2 De l'Alcheringa aborigène au diffusionnisme nord-américain | p. 42 |
| 2.4.3 Point d'orgue et première mort du totémisme                | p. 45 |
| 2.4.4 Freud et le parricide originel                             | p. 48 |
| 2.4.5 Lévi-Strauss et l'associationnisme                         | p. 55 |
| 2.5 Néo-totémisme                                                | p. 63 |

### TROISIÈME PARTIE : L'OUVERT

|                                                          |       |
|----------------------------------------------------------|-------|
| 3.1 Ce en quoi Pinocchio est bon à penser symboliquement | p. 67 |
| 3.2 Bakhtine et les séries : méthode                     | p. 71 |
| 3.3 La série humaine et la série du bois                 | p. 72 |
| 3.4 La série du devenir-animal                           | p. 76 |
| 3.5 Marcel Mauss et la question magique                  | p. 82 |
| 3.6 L'Ouvert                                             | p. 87 |

|            |       |
|------------|-------|
| CONCLUSION | p. 93 |
|------------|-------|

|               |       |
|---------------|-------|
| BIBLIOGRAPHIE | p. 97 |
|---------------|-------|

## RÉSUMÉ

Le profond enracinement de Pinocchio dans les imaginaires n'est pas seulement le fait des clichés pédagogiques que le « bon petit diable » de Collodi n'a jamais cessé d'inspirer à ses innombrables laudateurs. Si cette figure universelle, 125 ans après sa rocambolesque création, continue d'exercer une telle fascination sur les esprits, c'est parce que, loin d'être uniquement un garçonnet en devenir, elle est d'abord et avant tout l'hybridation d'un être et d'une bûche, l'inouï télescopage de la culture et de la nature, de l'âme et du bois.

Dans les représentations usuelles, la célèbre marionnette évoque les turbulences de la jeunesse, les tentations et les écueils qui jalonnent le chemin de la découverte, les épreuves qui édifient, élèvent. Vaille que vaille, Pinocchio reste l'emblème de la réalisation de soi dans un monde dénué d'autorité parentale où, à la voix de la raison, s'opposent l'insouciance et la toute-puissance du Principe de plaisir. Parmi les multiples interprétations et adaptations du conte, rares, très rares sont celles qui échappent à ce que l'on pourrait appeler « la tentation anthropocentriste », c'est-à-dire celle qui se concentre sur la finalité métamorphique du personnage et qui ne voit en Pinocchio qu'une chrysalide de bois inéluctablement vouée à s'incarner dans un corps moral et assagi.

La faute, il faut dire, en incombe à Collodi. En métamorphosant son conte en fable, en *achevant* Pinocchio, l'écrivain toscan a lui-même ouvert la voie à une lecture téléologique de son chef-d'œuvre. Or à bien considérer la genèse du texte et les intentions premières de l'auteur, il s'avère que le Pinocchio fondamental aspire davantage à la fuite perpétuelle qu'à la pétrification dans une enveloppe humaine. La fin des *Aventures de Pinocchio*, Collodi d'ailleurs, lorsqu'on l'interrogeait à ce propos, prétendait ingénument l'avoir oubliée...

La fascination tenace que le pantin animé continue d'exercer sur les imaginaires vient donc surtout, semblerait-il, de sa nature hybride. Plus que tout autre personnage de conte classique, Pinocchio appartient à l'interrègne. À la fois humain et végétal, ligneux et animal, il cristallise à lui seul toute l'énigme du vivant. En 1881, lorsqu'il prend naissance dans les colonnes du *Giornale per i bambini*, Pinocchio entre en résonance avec les interrogations qui, à la même époque, assaillent la communauté scientifique occidentale. Il fait écho au tonitruant débat qu'a soulevé Darwin avec *De l'origine des espèces*, il anticipe de quelques années la révolution freudienne relative à l'abyssale ambivalence de la psyché humaine et matérialise à sa manière le phénomène totémique, que la jeune anthropologie sonde et ausculte alors avec passion.

Si certains de ses exégètes se sont furtivement essayés à associer Pinocchio à la science de l'Homme, si ça et là quelques lignes ont été consacrées à l'universalité anthropologique de la bûche parlante, aucun travail ne s'est sérieusement penché sur sa nature totémique. Ce mémoire entend combler cette lacune. Car au-delà du manichéisme moralisant qui caractérise le conte, au-delà de la lecture chrétienne du texte,

*Les Aventures de Pinocchio* peuvent aussi être confrontées à la toujours très pertinente question totémique, qui consiste à chercher dans le non-humain (animal, végétal, minéral) un reflet de soi, en tant qu'humain.

L'hypothèse qui préside à cette étude anthropologique des *Aventures de Pinocchio* consiste à avancer que le célébrisime personnage, à l'image de « l'opérateur symbolique » élaboré par Lévi-Strauss, tient lieu de *fixateur conceptuel* dans un univers chaotique (donc réaliste) que l'indifférenciation continuellement menace. Pinocchio, en tant que creuset de la contradiction, agencement entre l'âme et le bois, *entre les règnes*, permet de penser et d'approfondir, comme *a contrario*, la question de la spécificité humaine. À ce titre, il peut être assimilé au chaînon manquant qui nourrit depuis plus d'un siècle les phantasmes de la raison savante. Considéré comme proto-humain et « antéchristique », Pinocchio-l'œil-de-pin, Pinocchio-l'entre-deux renvoie à la « Pensée sauvage » dans le sens où il assure, de par sa constitution même, la dialectique entre la nature et la culture et qu'il intériorise le va-et-vient classificatoire propre au phénomène totémique.

Pinocchio est certes une créature morale, mais il est aussi, cela crève les yeux, un vecteur de narration fondamentalement original qui contient en lui son propre double, sa propre antithèse et qui, parce que intrinsèquement « ouvert » [au sens heideggerien], renvoie autant à l'animisme, au totémisme, qu'à l'infime frontière qui bée entre l'humain et le non-humain.

Mots-clés : Pinocchio, anthropologie, ethnocritique, totémisme, devenir-animal.

## INTRODUCTION

La scène est mémorable. Sous le scintillement des étoiles, on distingue un étrange attelage qui s'ébranle sans un bruit. Douze paires d'ânes se mettent en marche et dans le carrosse plein à craquer, les enfants dorment déjà à poings fermés. Si on tend l'oreille, on entendra peut-être pleurer un des mulets ; si y on regarde attentivement, on verra qu'une marionnette monte à cru l'âne mélancolique. Elle a les sourcils en circonflexe, elle vient de voir quelque chose qui l'intrigue... Sont-ce les oreilles de sa monture, toutes deux sectionnées à coups de dents, ou est-ce la présence dans son dos du cocher croqueur d'ouïes qui empêchent le cavalier de bois de s'assoupir ? Non, c'est autre chose... La destination de son convoi alors, l'ailleurs meilleur, le tourbillon des sucres d'orge en perspective ?... Ici on laisse passer un ange, on casse le rythme. On a l'attention qui flotte, qui dérive. On entend les grillons qui strident, l'ânon qui pleure, les enfants qui rêvent dans la voiture. On observe les deux douzaines de bêtes qui vont devant, l'échine pliée, la gorge nouée, et on remarque enfin qu'elles ne sont pas ferrées comme des chevaux, mais qu'elles portent toutes des chaussures... Et la caravane passe.

Proposer une lecture totémique des *Aventures de Pinocchio*<sup>1</sup>, c'est accorder toute notre attention à ce qui se passe quand humain et non-humain fusionnent. C'est privilégier l'étude du point de contact entre l'homme et l'animal, entre l'homme et le végétal, à la valeur pédagogique de la fable. À une époque où les hybrides prolifèrent dans les fictions, où peluches anthropomorphes et robots animalisés pullulent sur les réseaux, où l'imagerie revisite la symbolique des faunes spleeniques, des arbres qui parlent, des principes qui se métissent, il nous paraît important et légitime d'interroger le plus célèbre « agencement » de la littérature. Pourquoi Pinocchio ? Parce

---

<sup>1</sup> Collodi, *Les Aventures de Pinocchio*, traduction de Isabel Violante, Paris, éd. Flammarion, coll. « GF Flammarion » (édition bilingue), 2001. Pour ne pas abuser des renvois en bas de page, nous privilégierons désormais l'abréviation *AP* – que suivra directement, entre parenthèses lui aussi, le numéro de page dont seront extraites chacune des citations des *Aventures de Pinocchio*.

qu'il est connu de tous et qu'il est « bon à penser symboliquement ». Parce qu'il est aussi un personnage inégalable, un monstre phénoménal sur qui l'ethnocritique ne saurait faire l'économie d'une analyse. Il est un archétype et se prête comme un chien pour mordre à la mise en place d'une théorie totémique de la littérature. Pinocchio est à cheval entre les espèces, entre les règnes, entre les genres, et c'est en cela qu'il va nous aider à remettre la question du totémisme au goût du jour.

Si nous choisissons la scène de l'attelage nocturne pour introduire notre étude du grand classique de la littérature enfantine, c'est parce qu'elle nous paraît représentative de l'ensemble du conte, mais aussi extrêmement chargée symboliquement, davantage encore que l'épisode de la métamorphose en âne. Ce que cet épisode nous révèle, si on veut bien oublier un instant toutes les menaces qui planent sur le convoi, c'est qu'un pantin qui pense, à cheval sur un ânon, un ânon en larmes, un ânon chaussé comme un humain, c'est aberrant. Pourtant ça marche. Pourtant, à l'image de tout le conte, où chaque scène est comme tissée de fil blanc, où chaque personnage semble sujet à la dérive taxinomique, où le cocher est un chat et les enfants, des équidés en puissance, on est comme Pinocchio. Le récit progresse hasardeusement ; il avance de guingois, en crabe ; et le lecteur, inquiet mais détaché, dérangé mais subjugué, se laisse aller au gré d'un texte qui cahote, qui hésite, qui n'oublie aucun nid de poule et se confond cahin-caha avec le rythme envoûtant d'une lente progression vers l'animisme. Lire le conte comme un voyage dans les abysses de la conscience, vers l'anthropogénèse, la « soupe originelle », fonctionne.

Le danger d'une lecture seulement anthropologique des *Aventures de Pinocchio*, c'est bien sûr de faire dire à Collodi ce qu'il n'a jamais songé écrire. L'émergence du grand débat totémique, en effet, est de six ans postérieure à la publication du conte. Il peut donc être périlleux de violenter le texte pour le faire coïncider avec notre hypothèse totémique. Nous verrons pourtant bien assez vite que, dans les trente-sept chapitres des *Aventures de Pinocchio*, la question centrale de notre étude, à savoir la relation entre non-humain et humain, entre nature et culture, entre l'autre et le même, ne cesse jamais de se poser. Peu importe, après tout, que Collodi n'ait jamais eu vent



de la folie qui gagnait tous les ethnologues, qu'il n'ait pas explicitement associé son héros au darwinisme ou qu'il n'ait rien su de l'*Alcheringa* aborigène. Enfant de son époque, Pinocchio est comme une cage de résonance, et ce à quoi il fait écho, vaille que vaille, c'est aussi à l'idée d'appartenance (au règne humain, à l'espèce des conifères, à la famille des marionnettes), à celle d'altérité (vis-à-vis de l'homme, par rapport au bois) et surtout au doute consécutif d'une possible inconsistance ontologique. Pour qui les hypothèses freudiennes ou jungiennes restent pertinentes, pour qui les idées de déterminisme inconscient, de patrimoine symbolique partagé ou de « reliance » animiste paraissent, sinon aller de soi, du moins dignes d'être prises en compte, notre approche « néo-totémique » du chef-d'œuvre de Collodi ne posera aucun problème. Les autres ? Nous mettons un point d'honneur à les convaincre que Pinocchio, et *a fortiori* Peau d'âne, Gregor Samsa, l'Apprenti sorcier de Goethe ou les Musiciens de Brême, méritent d'être exposés à la lumière très tamisée de notre hypothèse totémique.

Dans la pénombre de la ménagerie terrestre, là où le grand mouvement, cosmique et rotatif, se fait silencieusement, les questions de l'identité humaine et de l'altérité des arbres (ou des ânes, des pantins, des insectes) prennent un tout autre relief quand on les confronte à la vraie nature de Pinocchio.

Le sentier que nous souhaitons emprunter est hélas un vrai coupe-gorge. Résolument modernes dans leur aptitude à noyer le poisson et à brouiller les pistes, *Les Aventures de Pinocchio* se jouent de l'analyse comme deux bandits de grand chemin de la crédulité d'une marionnette. Le premier risque s'appelle dualité. Veut-on insister sur tel aspect du conte, sur tel détail apparemment révélateur, que son exact opposé surgit presque aussitôt, nous roulant par là même dans la farine. Veut-on faire dire *blanc* à Collodi et c'est *noir* que henniront ses créatures. La dualité qu'on prête aisément à la conscience de Pinocchio dépasse allégrement l'intériorité de l'inénarrable pantin. Elle est partout, comme une peste : dans la poétique collodienne, dans la syntagmatique du récit, dans la personnalité des personnages. Il n'y a pas de miroir dans ce texte – hormis celui, très attristant, qui intervient dans le dernier

chapitre – et c’est pourtant l’impression d’être égarés dans un palais de miroirs, de miroirs déformants, qui nous obsède. Le sens bifurque à tout bout de champ, il se ramifie comme un arbrisseau trop pressé de croître, il se dédouble sans arrêt. Y croit-on quand même ? Évidemment, car le texte projette ses racines au plus profond de nos dilemmes, et s’y agrippe.

Un autre écueil qui se dresse, pour qui veut sonder l’âme de Pinocchio, est celui, opposé au précédent, de la facilité. Le pantin de Collodi est bon enfant ; il ne fait pas d’histoires ; il joue le jeu. Veux-tu m’associer à un totem, vous glisse-t-il, eh bien vas-y, je t’en prie ; j’abonderai dans ton sens. Il vous pousse, Pinocchio, il vous flatte et donne à vos idées une prestance et une tenue dont se prévaudrait volontiers *Pantalone*, la fatuité à fleur de peau. Au contact de ce formidable félon, on s’emporte, on se laisse aller et on remarque peu à peu que, contrairement à Collodi, qui y échappe continuellement, comme par magie, on s’enfonce. Gros-Jean comme devant, on se sort de l’ornière tout maculé de boue, et on retourne à ses études. On essaie encore. On se transforme en mécano, en horloger, en analyste. En se frottant à ce génie qu’est Pinocchio, en en faisant son objet transitionnel, en rêvant à ses côtés, on emprunte un toboggan qui mène à de troublantes réalités. L’objet de ce mémoire consiste à partager ces découvertes, son enjeu, à montrer qu’à force d’abnégation et de laisser-aller, qu’avec l’aide du hasard et d’une bonne dose d’opiniâtreté, on parvient à rattraper Pinocchio dans sa fuite, à le saisir subrepticement.

On l’a eu, on l’a casé dans notre filet à papillons. C’est gagné, on en a fait notre trophée ! Mais dans les mailles dudit filet, Pinocchio a perdu de sa superbe ; il n’est plus qu’un morceau de bois, mal peint, mal assemblé, avec un regard sournois et un petit sourire en coin. Comme si l’appareillage conceptuel mis en place fonctionnait idéalement, merveilleusement, mais que Pinocchio, lui, n’était résolument pas fait pour servir nos intérêts.

Le totémisme, selon l’approche que nous explorerons dans ce mémoire, est lui aussi un miroir, mais un *miroir reformant*. Confronter le personnage de Pinocchio à la notion de totémisme, elle-même présentée comme la rencontre de différents courants

de pensée (nous verrons lesquels), c'est, d'une part, réactualiser tout un débat, prendre le temps de révéler ses enjeux et ses limites, mais aussi, en plébiscitant une notion considérée par beaucoup comme désuète, courir le risque de nager à contre-courant.

Si plusieurs définitions peuvent être proposées de l'idée de totémisme, nous nous limiterons, pour cette introduction, à n'en proposer qu'une seule. Le totémisme est une pratique universelle qui consiste à chercher dans un objet, quel qu'il soit, un reflet de soi, en tant qu'humain. Le totémisme est donc la projection sur une altérité de notre désir de reconnaissance. Cette définition est bien sûr sujette à discussion. En mettant l'accent sur l'idée de « spécularité identificatoire », elle se différencie de l'approche lévi-straussienne, qui privilégie un certain fonctionnalisme, autant de celle de Freud, qui assimile le totémisme à une pratique de sacrifice substitutif. Nous montrerons dans la deuxième partie de ce mémoire combien vaste est le champ d'investissement de la notion et jusqu'à quel point les différentes études du totémisme peuvent s'avérer contradictoires. Après avoir circonscrit le domaine théorique nécessaire à une ethnocritique des *Aventures de Pinocchio*, nous consacrerons la troisième partie de cette recherche à approfondir nos découvertes, puis à dégager des pistes de réflexion. Nous montrerons alors toute la pertinence, non seulement du personnage de Pinocchio, mais de tout l'univers de Collodi pour une réflexion relative à la frontière entre les règnes et à l'hybridité galopante qui nous pend au nez. Dans le sillage de cette réflexion sur l'indifférenciation de la fiction collodienne, le concept de « néo-totémisme », censé repenser le vieux casse-tête de notre inconsistance identitaire, se verra associé à l'agencement constitué par Pinocchio.

L'hypothèse qui préside à cette ethnocritique des *Aventures de Pinocchio* consiste à dire que : 1) le pantin de Collodi, en tant qu'hybridation d'une âme et d'une bûche, est l'intériorisation même de la question totémique et que : 2) le totémisme incarné par Pinocchio est révélateur, non seulement de « l'appel ontologique » propre à la notion, mais aussi d'une crise de la « prédisposition totémique » chez la marionnette, elle-même emblématique du désenchantement chez l'être humain.

Quant à la première partie de notre recherche, que nous avons pris soin de passer sous silence (comme un convoi qui glisserait vers le néant), nous préférons la laisser nimbée d'un halo de mystère. Disons seulement qu'elle va nécessiter sa propre introduction, sa propre logique ; et qu'elle va traiter d'un sujet dont, par miracle, nous sommes parvenus à ne point parler jusqu'ici. Alors *hue* !

## Première partie

### VERS LA FUITE PERPÉTUELLE

#### 1.1. Un homme à la mer.

Se pencher sur *Les Aventures de Pinocchio*, dans les années zéro, peut paraître anachronique. Le récit de Collodi a donné lieu à tant d'adaptations, de lectures, de commentaires, il a été si souvent déconstruit, pensé, analysé, que vouloir ajouter une brique, même modeste, au très respectable temple de la pinocchiologie ne manquera pas, c'est couru, d'en faire ciller certains. Ciller voire même tiquer, car la lecture que nous proposerons de ce classique de la littérature enfantine prend l'exact contre-pied des approches traditionnelles. C'est un parti pris de garnement. À l'image des coups d'éclat du turbulent pantin, notre démarche consistera, avant toute autre chose, à nier la réalité. À croiser les bras et retenir notre souffle dès que l'armada fantasmagorique des exégètes pointilleux refait surface avec les arguments pourtant incontournables de la rédemption ou de la métempsychose. Quitte à agacer ogres, pères et autres engeances totémiques, disons que, aux incalculables lectures téléologiques du conte, nous privilégierons d'abord l'alchimie. Qu'est-ce à dire ? Eh bien que nous mettrons un point d'honneur à faire fi du chérubin charmant se substituant à Pinocchio, à la fin, et lui préférerons l'idée plus radicale d'un échec retentissant. Le tintinnabulant bonhomme, métamorphosé en écolier ? Le prodigieux pantin, ce trésor à la rébellion chevillée à l'âme, ressuscité dans un corps de mièvre anthropoïde ? Non, non et non !

Tous, c'est fort à craindre, nous donnerons tort. Car si à propos de Pinocchio, nous allons le voir, les hypothèses abondent, il n'en demeure pas moins qu'un consensus universel semble s'accorder sur au moins un point : *Les Aventures de Pinocchio* sont un conte initiatique. Depuis qu'elle est tombée dans le domaine public, la célèbre marionnette a servi la cause de tant d'idéologues qui tous, sans exception, ont bâti leur thèse ou leur produit sur l'évidence d'un final anthropomorphe. Pauvre garçon.

Celui que Geppetto, son père putatif, voulait simple gagne-pain<sup>1</sup>, celui qui semblait destiné à se gausser de la condition humaine par le truchement de sa constitution ligneuse, ainsi rattrapé par le destin, comme Œdipe, ainsi figé dans un corps mortel et putrescible, c'est dur. Et pauvre de nous aussi. Car nous voilà déjà bien eseuilés, loin des côtes rassurantes de la Toscane, à prendre l'eau de toutes parts, à écoper de toutes nos forces pour que notre désir tout puissant, à savoir que le jouet reste un jouet, ne soit pas englouti dans la minute. Oui, nous voilà fort mal partis, à braire dans la tourmente, à vagir que Pinocchio, n'en déplaise à Collodi, ne saurait être cet écolier inconsistant qui, en conclusion à la plus abracadabrante des fables jamais écrites, proclame en toute impunité : « Comme j'étais ridicule quand j'étais pantin ! Et comme je suis heureux d'être devenu un petit garçon comme il faut ! (AP, p. 315) » Étonnant bonheur, si peu attendu, si peu espéré...

Ce qu'est Pinocchio, s'il n'est pas ce jeune écervelé, nous y reviendrons. Ce pourquoi nous nous permettons cette iconoclaste et périlleuse entrée en matière, il en sera question plus loin aussi. Mais avant cela, puisque notre esquif a des fuites, souquons ferme et, en prenant bien soin de ne jamais reprendre notre souffle, précipitons-nous sans plus tarder dans la gueule du Léviathan.

## 1.2. De la dualité.

Dans la remarquable introduction qu'il consacre au chef-d'œuvre de Collodi, Jean-Claude Zancarini met en lumière toute l'ambivalence du personnage de Pinocchio<sup>2</sup>. Continuellement ballotté entre les deux composantes de sa personnalité, la sage et la folle, la soumise et la rebelle, l'inépuisable pantin est mû par mille et une contradictions. Tirillé entre le désir d'aventures et la voix de la raison, il est à sa manière le miroir de notre humaine dualité. Son succès découlerait de cette tension. Entre révolte et soumission, sauvagerie et domestication, l'enfant de bois trouverait, sinon son

---

<sup>1</sup> « Avec ce pantin, je ferai le tour du monde pour gagner mon morceau de pain et mon verre de vin » (AP, p. 43), annonce Geppetto dès le second chapitre, avant même d'avoir trouvé la bûche nécessaire à la réalisation de ce projet.

<sup>2</sup> Jean-Claude Zancarini, « La duplicité de Pinocchio », *ibid.*, pp. 21-36.

équilibre, du moins sa raison d'être. Ce sur quoi Zancarini insiste, c'est sur l'idée que notre identité, à l'instar de celle de Pinocchio, est constituée de deux moitiés souvent antithétiques. On pourrait ajouter, à ce titre, que *Les Aventures de Pinocchio*, rédigées entre 1881 et 1883, s'inscrivent très logiquement dans cette mode très « dix-neuvième » pour le motif du *Doppelgänger*, motif que la marionnette espiègle aurait pour ainsi dire intériorisé.

Le double romantique, selon l'hypothèse de Otto Rank, n'est autre que la manifestation de l'angoisse du Vide dans une littérature désenchantée. Pour l'essayiste autrichien, en effet, la multiplication des contes où un *Doppelgänger* vient cloner le héros doit être mise en rapport avec une peur propre au *Zeitgeist* de l'époque romantique. Dans son essai ethno-psychanalytique, Rank s'attache à démontrer que la figure du double est un invariant dans l'histoire de l'humanité et que le dix-neuvième siècle occidental, comme frappé de « spectralité », réinvente le terme sur un mode paranoïde et halluciné. Les dédoublements de personnalité fictionnels, Rank les présente comme la planche de salut à laquelle se raccrochent les prosateurs en mal de transcendance. « L'idée du Diable, écrit-il, est devenue la dernière émanation religieuse de la crainte de la mort<sup>3</sup>. » Ainsi, hantés par le doute et privés de toute consolation spirituelle, les écrivains du dix-neuvième choisissent de créer des alter ego sataniques. Selon Rank, ce procédé leur permet, d'une part, d'exprimer l'énigme de leur manichéisme constitutif et, d'autre part, d'assurer l'immortalité à la moitié la plus saine de leur individualité.

Il s'avère à bien y penser que le personnage de Pinocchio n'échappe pas à cette « duplication prophylactique ». Le pantin désarticulé, abandonné sur une chaise, qu'un garçonnet exemplaire observe à la fin du conte, évoque cette partie sombre du soi que les littérateurs romantiques, en l'extériorisant, ont pris bien soin d'exorciser. Outre cette duplication effective, on retrouvera dans le principe contradictoire qui habite (et agite) Pinocchio une autre manière de dédoublement. Emblématique de la question du double, mais aussi de celle de l'appareil psychique humain – que Freud,

---

<sup>3</sup> Otto Rank, *Don Juan et le double*, Paris, Payot, coll. « PBP », 1973 [1932], p. 9.

vingt ans plus tard, modélisera avec le succès qu'on sait –, Pinocchio, pour immortel et universel qu'il soit, doit d'abord être perçu comme l'enfant de son époque. Il cristallise à lui seul toutes les questions qui assaillent les esprits déstabilisés par la rationalisation. Entre tradition et modernité, entre identité monolithique et structure psychique dédoublée, le grand anxieux qu'est cet individu fantasque se cherche à coups de passages à l'acte et d'essais manqués.

Et déjà, notons-nous, les avenues s'ouvrent, les pistes se multiplient. Dans la forêt des possibles, les sentiers se ramifient. Pinocchio comme créature faustienne, nietzschéenne ; Pinocchio déchiré entre les contraires, seul sous un ciel vide, à refouler sa part d'ombre, à se révolter contre le réel, l'autorité. Et à anticiper Jung.

Si les tendances refoulées de l'ombre n'étaient que mauvaises, il n'y aurait pas de problèmes du tout. Or l'ombre est en règle générale quelque chose d'inférieur, de primitif, d'inadapté et de malencontreux, mais non d'absolument mauvais. Elle contient même certaines qualités enfantines ou primitives qui pourraient dans une certaine mesure raviver et embellir l'existence humaine<sup>4</sup>...

À lire ou relire le conte, on ne peut être que frappé par la prégnance de cette problématique, par l'alternance entre les visées édifiantes du texte et le retour continu de la fronde et de l'insoumission. C'est à croire que Collodi, comme son héros, ne sait à quel saint se vouer et qu'il balance en permanence entre le pôle de la morale et celui de la subversion. Si Pinocchio a intériorisé l'ambivalence manichéenne de la figure du double, son maître à penser, lui, manifeste son ambiguïté par un nombre ahurissant d'apories et de contradictions. Que *Les Aventures de Pinocchio* aient été rédigées au coup par coup, en feuilleton, explique certes quelques-unes des incongruités qui émaillent le récit, mais on peut aussi avancer que la mitraille de propositions paradoxales qui caractérise le conte relève d'une énergie qui dépasse Collodi<sup>5</sup>. Pinocchio, nous y reviendrons, est un agencement particulièrement efficace, une sorte de concept philosophique, au sens deleuzien, apte à penser nombre de

<sup>4</sup> Carl Gustav Jung, *L'âme et la vie*, Paris, Buchet/Chastel, Le livre de poche, coll. « références », 1963, p. 263.

<sup>5</sup> Pour en savoir plus sur les aberrations, omissions et incongruités des *Aventures de Pinocchio*, je renverrai mon lecteur à l'essai de Giorgio Manganelli, *Pinocchio : un livre parallèle*, Paris, éditions Christian Bourgois, 1997.



casse-tête. Lorsque nous affirmons qu'il échappe à son auteur, nous n'avons pas pour intention de faire insulte à Collodi, mais seulement de montrer que les contradictions qui constituent et animent son pantin sont si fortes qu'aucun être humain, soit-il le plus virtuose des marionnettistes, ne saurait les maîtriser. Pinocchio échappe à son auteur, exactement comme il se soustrait aux velléités interprétatives ou adaptatives de ses admirateurs. Vouloir le saisir, c'est s'accrocher à une fraction ; tenter de le définir, c'est inéluctablement s'interroger sur les limites de l'entendement chez le sapiens sapiens. D'où la réserve de l'auteur de ces lignes quant à une approche trop structurelle de l'œuvre. Déconstruire le pantin ? Chercher dans l'agrégation finale, dans l'incarnation benoîte, la clé de sa duplicité ? Le couper en deux, peut-être ? Eh bien, essayons, pour voir.

### 1.3 Côté clarté.

Dans « Qui était Collodi<sup>6</sup> » de Fernando Tempesti, on apprend de l'auteur des *Aventures de Pinocchio* – Carlo Lorenzini de son vrai nom – qu'il était fils de cuisinier, pince-sans-rire et qu'il portait une perruque, comme son Geppetto. Le portrait que Tempesti brosse de Collodi nous révèle un amateur de bonne chère, célibataire endurci et fonctionnaire respectable. Journaliste à ses heures, traducteur de Perrault en italien, auteur de nombreuses fables et de manuels pédagogiques, Collodi reste l'auteur d'un seul chef-d'œuvre, celui dont il est question ici. Ce qui ressort essentiellement à son propos, c'est que Collodi était un être charmant, peu souriant certes, un rien bourru, mais un homme avec beaucoup d'esprit et de savoir-vivre. Il va faire un peu de prison pour s'être soustrait à son devoir militaire, il participera à la rédaction d'un dictionnaire de la langue florentine et amorcera la rédaction des *Aventures de Pinocchio* à l'âge de 55 ans. Il s'agit-là d'une commande ; *Il Giornale per i bambini*, nouvelle publication romaine, fait appel à lui pour garnir les pages de son tout premier numéro. Sept ans après avoir mis une dernière main à ce génial récit,

---

<sup>6</sup> Fernando Tempesti, « Chi era il Collodi », dans Collodi, *Pinocchio*, Milan, Giangiacomo Feltrinelli editore, 1982.

dont le succès sera aussi instantané qu'inattendu, Collodi rendra l'âme en 1890, chez lui à Florence, seul et désargenté.

Dans l'océan d'analyses des *Aventure de Pinocchio*, il apparaît qu'une immense majorité d'entre elles, nous l'avons dit, insiste sur l'aspect initiatique du conte, considéré comme une sorte de *Bildungsroman*. Ce à quoi les essayistes se raccrochent en somme, c'est à l'idée d'une rédemption finale, qui fait de l'incarnation humaine une juste récompense pour le brave Pinocchio. À bon papa, courageux fiston ; à éprouvant périple, repos bien mérité. Or de toutes ces lectures angéliques du texte, ce sont les approches bibliques qui nous paraissent les plus pertinentes. On aime bien l'idée d'un Pinocchio marxiste, d'un Pinocchio homérique ou d'un Pinocchio bouddhique (*sic*), mais il faut reconnaître que l'approche chrétienne, en matière intertextuelle, est celle qui sonne le plus juste. La lecture que propose Gian Luca Pierotti, pour ne citer que celle-là, devrait suffire à miner les aspirations innovatrices de tout nouveau pinocchiologue.

Dans « Ecce Puer<sup>7</sup> », l'essayiste italien soutient avec brio l'idée que *Les Aventure de Pinocchio* sont une métaphore de la vie de Jésus et que tout dans le texte, en outre, est emprunté au Livre des livres. De la circoncision au serpent de la tentation, du baptême à la mise en croix, du voyage vers la terre promise à la Sainte-Cène, en passant par la résurrection, tout dans cette fable relève de la symbolique biblique. Si Pierotti, comme d'autres, s'avère convaincant sur un certain nombre de points (l'âne comme représentation christique, par exemple), s'il oublie curieusement d'associer Geppetto, le fabricant de marionnettes, à un certain Joseph, menuisier de son état, il ressort toutefois assez vite que son souci de comparer Pinocchio à Jésus le mène à certaines contorsions intellectuelles, à certains partis pris analytiques qui confinent à l'aveuglement dogmatique. À trop souhaiter que la marionnette corresponde à ce canevas sacré, elle finit par se transformer en crucifix. C'est d'ailleurs là que le bât blesse avec ce que l'on pourrait appeler les lectures plaquées des *Aventure*

---

<sup>7</sup> Gian Luca Pierotti, « Ecce Puer », dans *C'era una volta un pezzo di legno, la simbologia di Pinoocchio (atti del Convegno della Fondazione nazionale Carlo Collodi di Pescia)*, Milan, Emme Edizioni, 1981.

*de Pinocchio*. Associer notre pantin à Ulysse, Jésus ou Zarathoustra s'avère souvent fructueux, mais l'inconvénient d'une telle approche réside dans le fait que Pinocchio, malgré la richesse de l'intertexte, est assez grand pour se décrocher de la tutelle de ces prestigieux et multiples référents, et surtout assez solide pour prétendre à l'indépendance ontologique.

Quoiqu'il en soit, étudier Pinocchio semble être une entreprise très risquée. Outre le danger de répéter ce qui a mille fois déjà été énoncé, nombreuses sont les invites à succomber tôt ou tard à la tentation pédagogique. Il faut dire que Walt Disney, en faisant du célèbre personnage un nigaud toujours prêt à se laisser embobiner, n'a pas rendu service à une approche amoralisée des *Aventures de Pinocchio*. À titre d'enseignement, rappelons peut-être que le grillon parlant, devenu Jiminy l'entité surmoïque du pantin dans le dessin animé de 1940, commence par être anéanti à coups de maillet dans la version de Collodi<sup>8</sup>. Le brave Geppetto, dont Disney choisit de faire un horloger, paternel et scrupuleux, est beaucoup plus ambigu dans le texte. Colérique, plus proche du sorcier ou de l'alchimiste que de l'aseptique mécano, le père de Pinocchio a le don, lui aussi, de changer continuellement de nature. D'abord tout puissant comme le dieu des monothéistes, il devient bon et faible comme un papa usé ; d'abord vénal et débonnaire, il semble emprunter une ligne de fuite opposée à celle de sa créature. Tandis que Pinocchio gagne en souplesse et glisse sur la pente savonneuse du règne humain, lui le vieux sculpteur de marionnettes se rigidifie et menace de se transformer en bûche. Au risque de nous répéter, disons qu'un Pinocchio perçu comme avatar de Jésus est une idée séduisante, mais on peut tout aussi bien remplacer Jésus par Mahomet, par Don Quichotte ou Christophe Colomb : Pinocchio a tant de facettes qu'il réverbérera tous les éclats, toutes les images et toutes les projections.

Dans le même ordre d'idées, on peut s'essayer à une lecture psychanalytique des *Aventures de Pinocchio*. Tout y est, absolument tout. Principe de plaisir et Principe de

---

<sup>8</sup> « Peut-être ne pensait-il même pas à le frapper, mais malheureusement il l'atteignit juste à la tête, si bien que le pauvre Grillon eut à peine la force de faire *cri-cri-cri*, puis il resta là, tout raide et aplati contre le mur (AP, p. 59). »

réalité, père tout puissant et mère inaccessible, tension continue entre Ça et surmoi : le conte est une véritable mine d'or pour tout émule de Freud ou de Bettelheim. Aussi peut-on avancer, en croisant les doigts, que celui qui triomphe à la fin, le radieux Pinocchio de chair et de sang, n'est autre que l'être réalisé, le vil métal devenu or.

Pinocchio, note Antonio Grassi, est une personnalité très lointaine de la conscience du Je, immergée dans les profondeurs de la fusion végétale et son voyage est un processus de métamorphoses progressives à travers les stades animaux du psychisme jusqu'à l'accession dans une forme humaine<sup>9</sup>.

Une telle lecture du conte n'est pas sans effets pervers, car privilégier à tout prix l'*agrégation* finale, soit le devenir-humain, c'est faire violence au texte et refuser de voir dans les moments d'insurrection du pantin, dans sa merveilleuse et salutaire révolte, un moteur de réalisation de soi autrement plus efficace, plus *performatif*, que le rabâché et morne principe évolutif. En bref, associer Pinocchio à Jésus, au surhomme ou, pis, à un humain en puissance, c'est obligatoirement procéder à un portrait en creux. Voir en lui l'élus ou le libéré, c'est aussi éclairer le damné, le ténébreux et l'indomptable. Avec Pinocchio il n'y a rien à faire : qu'on lui refuse sa part d'ombre, par dogmatisme ou simple bonne volonté, et elle revient aussitôt au galop.

#### 1.4. Côté obscurité.

Dans « Qui était Collodi » de Fernando Tempesti, on apprend de l'auteur des *Aventures de Pinocchio* – Carlo Lorenzini de son vrai nom – qu'il était paresseux, mélancolique et habité par le démon du jeu<sup>10</sup>. En proie aux pires difficultés financières, le quinquagénaire aurait accepté de rédiger sa fable légendaire pour pouvoir éponger ses dettes ; le premier épisode de *La Storia di un burattino* fut livrée à Martini, l'éditeur romain, avec cette célèbre note : « Je t'envoie cette gaminerie,

<sup>9</sup> Antonio Grassi, « Pinocchio nell'ottica mitologico-archetipica della psicologia analitica di C.G. Jung », dans *C'era una volta un pezzo di legno*, op. cit., p. 74.

<sup>10</sup> « Il ne se séparait jamais de son chapeau melon, écrit Mariella Colin, qu'il gardait même pour dormir, et avant de se coucher, un pistolet à la main, il inspectait minutieusement toutes les pièces de son appartement. » « Les Aventures de Pinocchio de Collodi », dans *L'âge d'or de la littérature d'enfance et de jeunesse italienne*, Caen, Presses universitaires de Caen, 2005, p. 61.

fais-en ce que tu veux ; mais, si tu l'imprimes, paie-moi bien afin de me donner envie de continuer<sup>11</sup> ». De cette fastidieuse épreuve, on sait que Collodi y mit un terme après avoir écrit les quinze premiers chapitres. À relire ceux-ci, on ne peut être que frappé par l'absence totale d'humanité qui s'en dégage. Ce qui aurait dû être la version définitive des aventures du pantin s'avère être un récit extrêmement sombre, à cheval entre *L'Enfer* de Dante et la *Justine* de Sade. Fable biblique peut-être, mais à l'envers, et toutes griffes dehors. Geppetto y apparaît comme une espèce de poivrot atrabilaire, Pinocchio, comme un garnement velléitaire, et l'univers fantastico-réaliste qui les entoure est un panier de crabes où tous sont torves, cupides et mal intentionnés. Jusqu'au 27 octobre 1881, le garçonnet de bois ne connaît dans ses pérégrinations de papier que la frustration, la faim et la vénalité humaine. Issu d'une bûche, d'abord destiné à devenir pied de table, puis transformé à son corps défendant en banal outil, arrosé comme un vulgaire géranium, pressenti pour alimenter le feu d'un esclavagiste, torturé par deux compères aux intentions louches et finalement pendu à une branche, haut et court, Pinocchio reste le jouet d'une réalité picaresque, carnavalesque et sordide. Après quinze chapitres, après avoir été molesté, brûlé et trahi, le désobéissant pantin s'en va rejoindre un docte criquet, précédemment occis par ses soins, et une fée cadavérique, privée de cercueil, au pays des esprits.

Il faudra bien des protestations des petits lecteurs du *Giornale per i bambini* pour que le désabusé Lorenzini décroche Pinocchio de sa branche et le ramène à la vie. Sans l'indignation de son public et les exhortations de son employeur, Collodi n'aurait plus touché à son texte, puisque c'est ainsi qu'il l'avait voulu.

Dans l'article qu'elle consacre à l'intertextualité dantesque des *Aventures de Pinocchio*, Jacqueline Risset se penche sur la face d'ombre du divin garnement<sup>12</sup>. Contrairement à ceux qui projettent sur le pantin leur idéal messianique ou leur nostalgie chrétienne, l'essayiste française sonde la perversité polymorphe de ce petit diable transalpin. La thèse de Risset est simple : le conte regorge d'influences

<sup>11</sup> Collodi, cité par Fernando Tempesti, dans *op. cit.*, p. 19.

<sup>12</sup> Jacqueline Risset, « Pinocchio et Dante », dans *C'era una volta un pezzo di legno*, *op. cit.*, pp. 93-100.

dantesques car la Florence collodienne, en 1881, vouait un culte à l'auteur de la *Divine Comédie*. Si la démonstration est convaincante, elle reste très déterminée par ce qu'il nous sied d'appeler, en caricaturant un rien, l'obsession téléologique. « [L]e sujet Dante et le sujet Pinocchio, écrit Jacqueline Risset, passent à travers une série de rites d'initiation, en vue d'une transformation radicale et définitive<sup>13</sup>. » Prenant à son compte l'inévitable antienne d'un final anthropomorphe, donc d'une évolution, Risset se contente de changer le point de vue et d'associer le périple pinocchiesque à celui du Poète au cœur même des ténèbres. Les références changent, mais le propos est le même.

Plus prosaïquement, il faut effectivement voir dans *La storia di un burattino* (mais aussi dans l'entièreté des *Aventures de Pinocchio*) une sorte de mise en garde contre les dangers du vice et de l'insubordination. Ce que Collodi écrit, c'est une fable cruelle à visée préventive. Ne faites pas comme lui, sinon vous vous en repentirez. Ainsi perçu, Pinocchio devient certes un vilain curieux, que son inconséquence mène à la mort, mais aussi un grand malchanceux, comme Sans-famille ou Oliver Twist, que la misère et l'atavisme prédestinent à une existence douloureuse. On retrouve donc ici toute la tradition du récit édifiant, le misérabilisme et le naturalisme naissant, l'influence du milieu, la faim qui obsède et les démons qui rôdent. *La Storia di un burattino* raconte la fugue d'un enfant sans mère que son père n'est pas capable de nourrir et qui préfère suivre des fripouilles sur le sentier du vice plutôt que d'aller à l'école<sup>14</sup>. L'argent que lui confie Mangefeu, le capitaliste cannibale, est une malédiction pour l'enfant anémique ; gagnés trop facilement, ces pièces d'or lui coûteront la vie, ni plus ni moins.

Appréhendées sous leur jour le plus sombre, *Les Aventures de Pinocchio* sont un récit pessimiste qui se gargarise de références et de symboles morbides. Pinocchio, avant d'être un pantin animé, et comme possédé, est seulement une âme. Et cette âme, prisonnière d'une bûche, ne saurait manquer d'évoquer la terrifiante figure de

---

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 95.

<sup>14</sup> C'est cet angle « réaliste » que Luigi Comencini a choisi d'explorer dans sa magnifique adaptation filmique des *Aventures de Pinocchio* (biblio).

l'enterré vivant. Recluse dans sa prison de bois, l'âme n'en est pas pour autant libérée quand Geppetto se l'approprie ; elle est seulement domptée, transformée, à coups de marteau, de rabot et de tournevis. Une âme suppliciée, un mort vivant, un écorché vif : voilà aussi ce qu'est Pinocchio. Et cette âme rebelle, cette âme incarnée, prisonnière d'une carapace de bois rustique, court vers la mort comme un assoiffé se précipite à la rencontre d'une oasis. Avant d'être pendu à une branche (ou avant d'être changé en charnel écolier), Pinocchio converse avec la Fée bleue, représentation même du Passeur entre le monde des vivants et celui des esprits. Dans *La Storia di un burattino*, la fée est une enfant morte qui attend un cercueil. Attend-elle Pinocchio, son jumeau cosmique ? La dernière demeure qui doit venir l'emporter, elle la fillette cadavérique, n'est-elle pas ce petit Frankenstein en cavale ? Et lui, cet éternel torturé, la rejoint-il, la froide enfant, quand après des heures d'oscillation la Mort semble enfin disposée à venir le cueillir au bout de sa branche ? « Et le souffle lui manqua pour continuer. Il ferma les yeux, ouvrit la bouche, raidit les jambes, donna une violente secousse et resta comme engourdi (AP, p. 121). »

### 1.5. Pinocchio au pied de la lettre.

Laissons de côté la dialectique entre le bien et le mal, la vie et la mort ; oublions une minute le funèbre balancement de notre anti-héros. Avant de nous essayer à réconcilier ombre et lumière, modestement, redescendons sur terre, adossons-nous à l'arbre-potence (un chêne) et écoutons ce qu'ont à nous dire les plus puristes des pinocchiologues.

Que le petit ange de bois soit habité par le diable, c'est un fait. Qu'il soit sournois, pur, immoral et crédule, qu'il contienne à lui seul tout le spectre des possibles, toute la gamme des vices et des vertus, c'est évident. Qu'il soit un être-univers, une somme, un tourbillon de matière, une fenêtre ouverte sur le Vide ou une représentation timide de la pierre philosophale, pourquoi pas. Mais avant cela, avant d'être fourbe, fier, fou ou affolé, avant d'être le symbole même de l'enfant en péril, en fugue, en décrochage, Pinocchio est simplement un pantin. Un pantin qui n'est pas

psychotique ; un pantin, pas un robot ni un monstre issu d'une crypte ; un bête pantin taillé dans un vulgaire morceau de bois. « Ce n'était pas du bois de luxe, mais une simple bûche, de celles que l'on met l'hiver dans le poêle ou dans la cheminée pour allumer un feu et réchauffer les chambres (AP, p. 39). »

Et le récit lui-même, qui voit « involuer » ce pantin, *La Storia di un burattino* qui deviendra *Le Avventure di Pinocchio*, avant d'être un classique, un mythe ou une tarte à la crème que tous se disputent ou se jettent au visage, est un récit local, directement inspiré du patrimoine florentin. Ainsi considéré, le fameux personnage n'a pas de raison d'être perçu comme un ovni, une étoile filante ou comme quelque fétiche exotique au nez trop cassant. Il n'est que le fruit de son arbre, le digne héritier, généalogiquement parlant, de toute une lignée de braillardes poupées et de polichinelles au regard fixe, aux articulations qui grincent.

Un mémoire à lui seul ne suffirait pas à épuiser la question des origines de Pinocchio. Comme les clins d'œil littéraires que Collodi a pris soin de glisser dans son conte, clins d'œil qui vont des Grimm à Andersen ou des Évangiles à Dante, l'ascendance du pantin va se perdre dans une bibliothèque labyrinthique digne de celles imaginées par Borges ou Eco. S'il l'on en reste toutefois à sa seule lignée ligneuse, c'est-à-dire à sa petite famille végétale, on peut lui trouver quelques cousins et parents parmi les quarante mille *burattini* que Yorick, l'historien des marionnettes, recense en Italie en 1884<sup>15</sup>. Quarante mille poupées, quarante mille variations régionales, locales, villageoises des grands types canoniques empruntés à la *Commedia dell'Arte*. Même si le légendaire pantin a une personnalité bien à lui, une tête de bois (et de mule) qu'il ne doit qu'à sa souveraine et remarquable idiosyncrasie, il importe de le situer brièvement dans sa généalogie, et de rendre à César ce qui lui appartient.

Maria Signorelli, dans son article sur les marionnettes italiennes du dix-neuvième siècle, nous apprend qu'en 1881, année au cours de laquelle Collodi entreprend la rédaction de son conte, les théâtres qui font rêver Geppetto n'ont rien de très

---

<sup>15</sup> Voir Fernando Tempesti (dir.), *Pinocchio fra i burattini, atti del Convegno del 27-28 marzo 1987*, Firenze, La Nuova Italia Editrice, 1993.



exceptionnel<sup>16</sup>. Yorick le Florentin en dénombre environ quatre cents au pays, et ce ne sont pas des spectacles qu'on monte et démonte à la va-vite, mais des institutions. Ces théâtres se sont multipliés au cours des années précédentes, ils doivent leur succès à la mode pour les marionnettes et la fascination qu'elles exercent sur tous les esprits. Avant d'entrer dans la sphère publique et de connaître pareil engouement, les spectacles de *burattini* étaient réservés à l'élite ; on voyait bien s'agiter quelque pantin ça et là, mais c'était seulement un prétexte, les jours de foire, pour attirer le chaland.

Les grands types du théâtre de marionnettes viennent donc de la *Commedia dell'Arte*. Habilement manipulées, les figurines font revivre Pulcinella, Arlecchino, Pantalone et bien d'autres ; on s'inspire du théâtre de Goldoni pour dynamiser l'intrigue ; on fait du neuf avec du vieux, de la satire sociale avec de vieilles recettes éprouvées. À ces figures immuables, aussi appelées *maschere*, s'ajoutent progressivement de nouveaux personnages, fruits de l'imagination et de l'air du temps. Le motif de la faim donne naissance à toute une farandole de pantins gloutons et bavards ; chaque région a son type comme chaque pays, ses spécialités culinaires : Fagiolino et Sganapino de Bologne, Gioppino de Bergame ou Gianduja de Turin. Pinocchio, s'il ne devait avoir qu'un seul point commun avec cette famille de crève-la-faim, porte lui aussi un nom d'aliment : pigne ou pignon, comme la noix du pin.

Contrairement à Maria Signorelli, qui voit en Pinocchio le type même de la marionnette émancipée, sans grande parenté avec ses illustres prédécesseurs, Fernando Tempesti, lui, considère le héros collodien comme l'héritier par excellence de Stenterello, le beau parleur florentin<sup>17</sup>. Le génie de Collodi, selon Tempesti, ne serait pas d'avoir créé un personnage foncièrement original, mais d'avoir détourné la forme la plus éprouvée d'un art réservé aux adultes vers un public enfantin. Et cet art, en l'occurrence, est celui des *stenterelle*, soit de ces acrobaties verbales propres au volubile Stenterello, prouesses rhétoriques qui ont pour caractéristique de naviguer

---

<sup>16</sup> Maria Signorelli, « Nouvelles figures et figures traditionnelles dans le répertoire des marionnettes du dix-neuvième siècle », dans *ibid.*, pp. 14-27.

<sup>17</sup> Fernando Tempesti, « Com'è fatto Pinocchio », dans *Pinocchio, op. cit.*, pp. 51-133.

entre les extrêmes, d'aller du tragique au comique, du grave à l'hilare en moins de temps qu'il ne faut pour le dire. C'est de poétique dont il est question, de rythmique également, et Collodi excelle, comme le démontre *Tempesti*, à sautiller d'un registre à l'autre, à mélanger les genres, à nous faire avaler couleuvres et sornettes par la magie d'une langue allergique à toute forme de sérieux. Ce que cette lecture stylistique nous enseigne, c'est que *Les Aventures de Pinocchio* suivent, en matière de rythme, une structure binaire, comme un balancement qui aurait la contradiction pour moteur ; emprunté directement à la tradition orale de Toscane, le style collodien est un chant qui se nourrit d'oppositions, une scansion qui imite à sa manière la gestuelle syncopée des *maschere* que sont Polichinelle ou Arlequin.

Nous nous en voudrions ici de ne pas évoquer Gilles Deleuze et Félix Guattari qui, dans *Mille Plateaux*, ont révélé toute la force, stylistique et performative, de la ritournelle<sup>18</sup>.

*Bref aparté stenterello-poétique* : soit un pantin animé, mi-âme mi-âne, qu'un maître à penser, qui doit se refaire, abandonne à lui-même dans un univers aberrant. Nous sommes en Toscane, vingt ans après la formation du Royaume d'Italie. Non, nous sommes au pays des merveilles, là où les fées et les ogres sont légion, où les pantins pleurent ou aboient, où tout est son contraire et inversement. Où sommes-nous ? Nulle part et partout à la fois : nous sommes en équilibre instable et, sur la corde raide, nous suivons Pinocchio. Pour nous donner du courage, nous sifflotons. Deux pas en avant, un pas en arrière ; il est appelé par l'avant, l'insensé, mais aussi retenu par le sens du devoir. Obéir à la Loi, à son père, aux exigences fictionnelles comme aux impondérables de la Signification, mais aussi, *en même temps*, refuser toute règle, se laisser emporter par l'extatique tourbillon de l'absence de contrainte. Il n'y a pas d'ordre. Il n'y a que du potentiel, que du fragmenté. Les niveaux se chevauchent, les angles se cassent, les temps et les lieux se télescopent, s'annulent, s'avalent. C'est dans un monde-puzzle, un palimpseste sémantique, que le pantin s'émancipe. Entre les éléments disparates que sont le grillon qui parle, le matou qui

<sup>18</sup> Gilles Deleuze, Félix Guattari, « De la ritournelle », dans *Mille Plateaux*, Paris, éditions de Minuit, 1980, pp. 381-433.

rôle, l'artisan qui devient père ou le réel qui se transforme en rêve, il n'y a aucun ciment. Pour un peu, on crierait à la supercherie. La logique tient à un fil, à un fil absent ; elle menace sans cesse d'être engloutie par le Vide, d'être saturée par le chaos. On est pris de vertige. Le phrasé de l'auteur est ludique, sautillant. Il chevauche les contraires comme une sorcière un vieux balai hirsute. Il était une fois un roi, non, un morceau de bois. Il était une fois une bûche qui voulait faire du music-hall. Non, il était une fois une marionnette sans filins qui n'avait confiance dans personne, comme un enfant abandonné. Punk avant l'heure qui se rassure, comme son auteur, à coups de ni oui ni non.

Un enfant dans le noir, saisi par la peur, se rassure en chantonnant. Il marche, s'arrête au gré de sa chanson. Perdu, il s'abrite comme il peut, ou s'oriente tant bien que mal avec sa petite chanson. Celle-ci est comme l'esquisse d'un centre stable et calme, stabilisant et calmant, au sein du chaos<sup>19</sup>.

Et voilà – flûte ! – que Pinocchio de nouveau se balance. Il se balance *dehors*, entre ciel et terre, entre réel et fantasmagorique, entre ordre et désordre. Il se balance *dedans* aussi, entre lui et les fantômes qui le hantent, entre les composantes harcelantes de sa personnalité bipolaire, entre sens du devoir et conscience du simulacre, identité et altérité. Enfin, il se balance entre dedans et dehors, par l'intermédiaire d'une poétique alternante et binaire, réconfortante puisque obsédante. *Stenterella* ou ritournelle, c'est blanc bonnet et bonnet blanc. Il s'en balance aussi un peu, Pinocchio, selon toute évidence. Car il danse la danse de Saint-Guy, celle des derviches, la valse et le pogo ; pris au pied de la lettre (donc), Pinocchio se balance et grince, au gré de la tramontane, au bout d'une branche de chêne.

## 1.6. Ombre et lumière.

Nous nous sommes amusés, à quelques reprises déjà, à associer le projet de Collodi à celui de l'art, mystérieux et opaque, des alchimistes. Derrière la quête de la formule magique ou de la pierre philosophale, derrière l'allégorie du retour vers

---

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 382.

l'enfant en soi, il y a un dessein vieux comme l'humanité, un dessein de philosophie universelle et, pour ainsi dire, panthéiste : trouver la paix. L'or des alchimistes est la sagesse des esprits pacifiés ; la fin des hostilités entre soi et soi, entre ces mille fragments de miroir qui éblouissent, entre l'autre et le même, c'est l'abracadabra. Or Pinocchio, tissé d'oppositions, sadiquement, est à lui seul un laboratoire. En lui s'agitent et se tordent tous les éléments, tous les principes. Il n'a pas de sang mais possède une âme. Il a des émotions, des désirs. Il est un voyageur, un pèlerin. La voix de la raison qui lui dicte sa loi ? La nécessité d'obéir, d'aller à l'école ? Fadaïses ! Juste une figure de style, qui rythme son périple de la même manière que les tambours ou les coups de fouet tiennent le forçat en éveil, à la rame. Une, deux ! Une, deux !

Pinocchio a donc une âme et une voix, comme un être humain, et un corps de bois prompt à pousser, à jeter ses branches ça et là. Pris au pied de la lettre, Pinocchio est un agencement entre un être et un arbre. Entre l'âme et le bois. Ce en quoi la métaphore alchimique est précieuse, c'est dans le fait qu'elle permet d'aller au-delà de la croix. Avant le Christ.

Un des thèmes symboliques les plus fréquents dans les fables, écrit Salomon Resnik, est celui de la forêt : demeure de l'arbre, symbole de vie en évolution perpétuelle, signe de la verticalité, de l'ascendance vers le ciel. [...] Dans la pensée alchimique et ésotérique, il existe une symétrie bipolaire entre les racines de la terre (le monde souterrain) et les racines du ciel : les branches de l'arbre. Les branches sont les racines célestes<sup>20</sup>.

Avant d'être christique, dantesque ou psychanalytique, Pinocchio est païen. De par son hybridité même, il renvoie à la pensée romaine, à la pensée celte ou à la pensée grecque. Arbre à l'envers, avec des pattes, il fait écho à la croyance antique des origines ligneuses de l'homme. Dans un article intitulé « Le bois des métamorphoses », Umberto Todini note d'ailleurs que tous les peuples antiques vouaient un vrai culte aux arbres, auxquels ils devaient une subsistance autant physique qu'imaginaire. « Plantés et vénérés dans les lieux stratégiques de nombreuses cités, ceux-ci veillaient "totémiquement" au cours des siècles sur la santé alimentaire,

<sup>20</sup> Salomon Resnik, « Pinocchio e Arlecchino », dans *C'era una volta un pezzo di legno*, op. cit., p. 158.

sociale et politique<sup>21</sup>. » Descendant de Pan ou des satyres grecs, ancêtre du *faunus* romain, le pantin florentin, cette momie animée, est un pied de nez au christianisme. Pourquoi ? Parce qu'il est hybride et métamorphique. Parce qu'il emprunte autant à l'arbre qu'à l'enfant, autant à l'esprit des bois, furtif et à l'affût, qu'à celui des limbes, flottant et diffus. Bien trop tirailé pour être l'avatar de Jésus, Pinocchio est un danger pour le dogme ; il représente ce que l'Église a toujours combattu : le changeant, l'informe, le transversal. Démoniaque, Pinocchio ? Sans l'ombre d'un doute.

La tradition judéo-chrétienne, écrit Sergio Givone, abhorre l'hybride, le réversible, le polysémique, ce en quoi elle voit l'essence du paganisme. [...] La conversion, la *metànoia*, la transformation dans l'homme nouveau ne peuvent absolument pas coexister avec la métamorphose<sup>22</sup>.

Si Pinocchio a intériorisé la figure du double, il a aussi pris sur lui toutes les questions relatives à l'ambivalence. Végétal et humain, inerte et animé, immortel et périssable, il gambade entre les règnes et se moque bien des tabous de la taxinomie. Démoniaque, parce que continuellement changeant (nous verrons comment), mais aussi parce que capable ontologiquement de repenser les catégories de la Pensée sauvage, Pinocchio est enclin à l'amalgame ; il est le cauchemar de l'ordinateur. « Les démons se distinguent des dieux, dit Deleuze, parce que les dieux ont des attributs, des propriétés et des fonctions fixes, des territoires et des codes [...]. Le propre des démons, c'est de sauter les intervalles, et d'un intervalle à l'autre<sup>23</sup>. »

À pas chassés, de bourg en bourg, à dos de pigeon ou à dos de thon, à la nage ou au pas de course, son père sur les épaules ou avec un requin en guise de sous-marin, Pinocchio fuse entre ciel et abysses, entre vie et mort, entre bien et mal. Son pays, c'est l'intermédiaire ; Protée (ou Mercure), sa divinité tutélaire. Vouloir le catégoriser relève de la gageure ; lui coller une étiquette requiert des jambes de sprinter ou des bottes de sept lieues. Allez épinglez le vent ! Pinocchio est l'ancêtre de ces clichés spectraux où l'on voit un athlète saisi dans une course saucissonnée. Une fois noir, une fois blanc. Une fois oui, une fois non. Une fois bois, une fois fils. Chien et âne.

<sup>21</sup> Umberto Todi, « Il legno delle metamorfosi », dans *ibid.*, p. 54.

<sup>22</sup> Sergio Givone, « Figures de la tradition judéo-chrétienne dans *Pinocchio* », dans *ibid.*, p. 63.

<sup>23</sup> Gilles Deleuze, Claire Parnet, *Dialogues*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1996, p. 51.

Pantin et pendu. Obéissant et influençable. Fragile et invulnérable. Ange et démon. En transition. De passage. Furtif. Qui ne tient pas en place. Comme une flèche. Une éclipse. Comme un flash. Pas de cornes, pas de sabots. Mais avec un cœur en or.

### 1.7. La fuite perpétuelle.

Sergio Givone, comme Collodi avant lui, ne croit qu'à moitié dans l'embarrassante issue des *Aventures de Pinocchio*. Si la transformation en garçonnet dérange, c'est parce que le pantin, nous l'avons dit, est continuellement sujet à la métamorphose. Le fixer dans une enveloppe humaine – et accessoirement lui faire renier son incarnation précédente –, c'est lui refuser sa nature protéiforme, c'est opérer un tour de passe-passe qui escamote tout un pan de son identité. Outre ce fâcheux déni, Givone pointe la nature démoniaque et « antéchristique » de Pinocchio, qui se prête assez mal à la transsubstantiation. Changer le furtif et insaisissable sacripant en une lisse et fade tête-blonde, ce n'est ni très sérieux ni très crédible. Que devient la part d'ombre de Pinocchio dans cette rocade alambiquée ? Où donc disparaissent son énergie créatrice, son génie, sa curiosité ? La dernière des incongruités que Givone relève, c'est que Pinocchio, en tant que *maschera*, appartient intrinsèquement à une lignée païenne et démoniaque. Il est animé de l'extérieur (c'est sa nature de marionnette) ; son univers est celui de la *mimesis* ; il est un golem, un singe de la création. À ce titre, si l'on suit Givone dans cette lecture hébraïque du conte, Pinocchio ne peut pas passer d'un monde potentiellement idolâtre et cabalistique, où règne un chaos jubilatoire, à cet univers d'une normalité morbide que certains esprits malades ont le toupet de nommer *réalité*. C'est absurde jusqu'à l'entropie.

L'argument le plus décisif en faveur de l'anti-anthropomorphisme de Pinocchio nous vient de Collodi lui-même. Fernando Tempesti, dans « Qui était Collodi », cite un certain Pistelli, ami de l'auteur. Celui-là, s'étonnant de la fin du conte et interrogeant Collodi à ce propos, est étonné d'apprendre que l'écrivain a prétendument oublié ce détail : « Très bien, dit-il, mais je ne me souviens pas avoir fini de cette

manière<sup>24</sup>. » Comme le suggère Tempesti, il faut sans doute voir dans cet « oubli » de Collodi – Pistelli parle de « plaisanterie » – le signe d'un malaise. L'écrivain florentin, embarrassé d'avoir ainsi dû humaniser sa créature, préférait feindre l'amnésie plutôt qu'avouer haut et fort qu'il avait quelque part trahi son Pinocchio. Lui donner une forme humaine, pour des raisons très compréhensibles, autant pédagogiques que fictionnelles, c'était faire violence à sa nature véritable ; c'était aussi l'*achever*. Aussi se trompe-t-on peut-être un peu en assimilant le conte de Pinocchio à une simple fable. À se pencher attentivement sur la genèse du texte, sur la nature de la marionnette et la sensibilité du marionnettiste également, on découvre que Collodi est un vieux singe très au fait en matière de grimaces, et que son double littéraire tend davantage vers le fuyard perpétuel que vers l'irréprochable *bambino*.

S'il est un dernier élément qui plaide en faveur du Pinocchio impossible à transformer en écolier, s'il est un détail qui permet d'infirmer toutes les approches initiatiques et édifiantes du texte, c'est bien celui qu'a si subtilement dégagé Luigi Comencini dans son adaptation « réaliste » des *Aventures de Pinocchio*. Devant les difficultés technique et budgétaire de créer une copie tridimensionnelle du pantin, le cinéaste a en effet choisi de remplacer la créature de bois par un véritable enfant. En procédant de la sorte, il ne trahissait nullement l'esprit du conte, puisque Collodi lui-même parle de sa marionnette comme d'un petit garçon, et il réussissait du même coup à éviter de verser dans le moralisme initiatique en montrant de manière très directe que Pinocchio ne peut pas *devenir* un enfant, pour la simple et bonne raison qu'enfant, il n'a jamais cessé de l'être<sup>25</sup>.

Faut-il voir ici une contradiction dans l'élaboration de notre problématique ? Entre le Pinocchio *jamais humain* et le Pinocchio *toujours enfant*, y a-t-il un hiatus ? Absolument pas. Pinocchio, là est l'important pour ce qui va suivre, n'est pas aiguillonné dans sa fuite perpétuelle par un *devenir enfant*, mais par un *devenir autre chose*. Hybride par essence, il est l'archétype de l'ambivalence. Il a le don

<sup>24</sup> Collodi, cité par Fernando Tempesti, dans *op. cit.*, p. 36.

<sup>25</sup> Rappelons aussi que Pinocchio, dans ses innombrables dialogues intérieurs, parle indifféremment de soi comme d'un pantin ou d'un petit garçon.

extraordinaire d'être en même temps humain et anti-humain. Humain et infra-humain. Pinocchio, nous allons le voir, est un miroir, un miroir totémique. Le questionner, c'est réaliser que notre nature humaine ne tient qu'à un fil, qu'entre l'âne et la marionnette, le singe et le surhomme, la créature humaine progresse comme le funambule au-dessus du vide. Pinocchio, plutôt qu'être un roseau qui pense, est une bûche parlante qui joue avec le feu. Il est une torche dont la flamme se révolte et qui sur les cloisons de la caverne immémoriale projette l'ombre changeante des animaux à jamais dénaturés.

L'inconvénient avec Pinocchio, c'est qu'il est impossible de l'arrêter. Veut-on l'enfermer dans une catégorie, le figer dans une définition, et il bondit comme un diable hors de sa boîte pour aussitôt prendre la poudre d'escampette. Pinocchio est un défi pour tout théoricien de la chose littéraire. Extrêmement accommodant d'abord, il fait mine de coïncider avec les hypothèses, d'entrer dans le moule qu'on souhaiterait le voir épouser. Mais à peine croit-on l'avoir synthétisé dans quelque formule qu'il réapparaît ailleurs, espiègle et dynamique, gesticulant et effréné. Souvenons-nous d'ailleurs de sa genèse, après que Geppetto l'eut ramené de chez Maître Cerise et eut entrepris de le transformer en marionnette.

Quand Geppetto eut fini de faire les pieds à son pantin, il reçut un coup de pied sur la pointe du nez. [...] Quand ses jambes furent dégourdis, Pinocchio commença à marcher tout seul et à courir dans la pièce ; puis il prit la porte, sauta dans la rue et décampa (AP, p. 51).

Penser Pinocchio nous oblige à aller au-delà de la dialectique, de la théologie et de la téléologie. Les notions qui permettent de l'approcher sont celles qui s'apparentent le plus à l'alchimie ou au *nonsense* cher à Swift et à Lewis Carroll. Il est un double, étrange et inquiétant ; il est simiesque, morbide et réversible. Emblème du « deux en un », du « tout et son contraire », d'une pataphysique de cabaliste mélancolique, Pinocchio doit être appréhendé à l'aide de concepts poétiques et élastiques. En tant que monstre hybride, il est bon à penser symboliquement ; en sa qualité d'intermédiaire, il est la personne idéale (avec Gregor Samsa) pour interroger la catégorie de l'interrègne. Ou pour dire la même chose, mais à l'envers : considéré comme



archétype de l'entre-deux, Pinocchio permet d'éclairer toute la vacuité ontologique de la créature humaine. Perçu dans sa perfection d'hybride, dans son sublime métissage, il évoque le chaînon manquant de la pensée évolutionniste et nous invite, pour aller au-delà de *ça*, à ressusciter la seule notion apte à concilier le carré et le cercle, la chèvre et le chou, l'âme et le bois.

## Deuxième partie

### LE TOTÉMISME

*C'est ce qui n'est pas homme autour  
de lui qui rend l'homme humain.*  
Henri Michaux.

#### 2.1. Anthropologies.

Confrontée à la lame de fond de l'*Aufklärung*, au glacial scalpel de la raison savante et de la pensée désenchanteresse, la deuxième moitié du dix-neuvième siècle occidental voit ses assises idéologiques vaciller. Contre l'écroulement des certitudes et la rationalisation qui gagne tous les champs d'activité, contre le mouvement de sécularisation qu'étudiera le très perspicace Max Weber, ce sont mille tentations qui surgissent ; puretés du symbolisme, séances de spiritisme ou voyages en Orient viennent contrebalancer les effets déstabilisants du scientisme et de la tentation positive. L'être humain, cette créature féroce et spirituelle, blêmit à entendre les philosophes et les savants, ces fossoyeurs de bonnes nouvelles, annoncer à tour de rôle, qui en équations, qui en aphorismes, la mort de dieu <sup>1</sup>.

L'agonie de la transcendance et son corollaire, ce vertige horizontal que Otto Rank éclaire, ce vide propice à créer des doubles ou invoquer des esprits lorsque le Très-Haut manque à l'appel, nul doute que Collodi en fait état dans *Les Aventures de Pinocchio*. L'altérité nécessaire à l'animal humain, pour se penser et se panser, tend à se fondre à l'identique ; l'Autre idéal symbolisé par la divinité, sous l'effet de la rationalisation, vole en éclats et se disperse aux quatre vents. Entre la solitude

---

<sup>1</sup> « Ainsi, écrit Max Weber, à chaque extension du rationalisme de la science empirique, la religion est de plus en plus repoussée du domaine du rationnel dans celui de l'irrationnel, et elle devient dès lors tout simplement la puissance irrationnelle [...] et suprapersonnelle. » Dans *Sociologie des religions*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1996, p. 395.

Rappelons aussi que, pour le philosophe allemand, le mouvement de « désenchantement du monde » (*Entzauberung der Welt*), amorcé par la pensée scientifique grecque, culmine avec le puritanisme protestant, pour lequel tous les moyens magiques de quête du salut relèvent du sacrilège et de la superstition (*biblio*).

extrême de l'hominidé abandonné à lui-même et les tentations métaphysiques que sont les miroirs qu'on traverse ou les univers dédoublés, le héros collodien, lui aussi, est écartelé. Pinocchio, ainsi analysé, est très représentatif de l'indéterminisme philosophique et de la tentation manichéenne. Contre le vertige horizontal, la marionnette cherche des consolations de contes de fées ; contre l'absence de sens qui guette, Pinocchio régresse ou se réfugie dans la contradiction. L'entre-deux dont il est le porte-flamme va au-delà de sa nature biologique. Tirailé entre modernité et Moyen Âge, entre Italie nouvelle et mosaïque régionale, entre antiques superstitions et logique de la raison, il choisit inlassablement la solution jubilatoire de l'amalgame et de la fuite en avant. Si Pinocchio à ce point exalte, c'est peut-être parce qu'il ne tranche jamais.

*Les Aventures de Pinocchio* sont un conte à la croisée des genres. Comme le protagoniste principal, elles ne se laissent pas classer sans problème.

Véritable kaléidoscope, écrit Mariella Colin, [...] *Pinocchio* a été tour à tour rattaché par la critique au conte traditionnel et merveilleux et au genre épique, au théâtre et à la prose, au roman de formation et au roman picaresque, au roman initiatique et au roman fantastique<sup>2</sup>...

Ce texte atypique, que Mariella Colin qualifie « d'horizontal », se voit généralement associé à l'anthropologie selon deux éclairages : celui de l'enfance et celui du folklore. Ainsi, dans la lecture qu'en propose Colin, Pinocchio est-il perçu comme la continuation de Gianinetto, un autre personnage collodien. Pédagogique et édifiant, il devient le représentant littéraire de l'enfance archétypique. L'apport anthropo-littéraire de Collodi consisterait à révéler ce qu'est la nature enfantine et plus particulièrement, celle des petits garçons.

L'autre perception ethnologique que Pinocchio généralement inspire est celle issue de la Toscane d'avant l'unification, à savoir celle d'un univers encore déterminé par la culture agricole, le folklore et l'immuabilité des rites catholiques. C'est cette approche folklorique que privilégie Gilbert Bossetti. Pour lui, l'efficacité symbolique

---

<sup>2</sup> Mariella Colin, « *Les Aventures de Pinocchio* de Carlo Collodi », dans *op. cit.*, p. 75.

de Pinocchio réside dans le fait que le terreau qui tient lieu d'univers de référence au conte n'est rien d'autre que celui, âpre et infantile, de l'Italie de l'*Ottocento*.

Tout un peuple a pu se reconnaître dans ce pantin livré à lui-même, non soutenu par une famille de tradition bourgeoise, dont l'éducation a lieu dans la rue plutôt qu'à l'école et qui, de manière sympathique mais néanmoins désastreuse, obéit au principe de plaisir plutôt qu'au principe de réalité. [...] L'Italie non encore européanisée était le pays de l'enfant-roi<sup>3</sup>.

Il est étonnant, en somme, que *Les Aventures de Pinocchio* aient donné lieu à si peu d'analyses anthropologiques. Hormis les approches folklorique et enfantine, qui toutes deux insistent sur l'immaturité de Pinocchio, le conte de Collodi n'a guère inspiré les émules d'une science orientée vers le global et la quête d'invariants transnationaux. Il arrive certes que la science de l'Homme soit mentionnée, en passant et à titre anecdotique, qu'elle serve de jalon dans une élaboration symbolique ou psychanalytique des *Aventures de Pinocchio*, mais, intimidés peut-être par la pinocchiologie classique, qui tend à ancrer le pantin dans le patrimoine toscan, l'anthropologie et son projet humaniste n'ont pour ainsi dire jamais trouvé l'occasion de se frotter à la plus anthropoïde des marionnettes.

Le final embarrassant des *Aventures de Pinocchio*, dans le même ordre d'idées, semble interdire toute approche extra-initiatique du conte. La transformation humaine coule à ce point de source qu'il ne viendrait à l'esprit de personne d'en faire abstraction, et négliger l'éclosion magique du Pinocchio-enfant relève presque du tabou. Pourquoi donc tient-on tellement à ce qu'il devienne humain, Pinocchio ? N'est-ce là que de l'anthropocentrisme ? Ce pantin simiesque, sournois et hyperactif qui se transforme en véritable petit lord Fauntleroy, ce quasi primate qui escalade trop facilement l'arbre classificatoire d'une certaine pensée évolutionniste, ne sert-il pas sans le vouloir les intérêts d'une vision colonialiste de l'humanité ?

On est en droit de se demander ici si le coup de tonnerre que provoqua la théorie darwinienne de l'origine commune des espèces humaine et animale – tabou suprême dont les ondes de choc n'ont de toute évidence pas fini d'être absorbées – n'a pas

<sup>3</sup> Gilbert Bosetti, « L'efficacité symbolique de Pinocchio », dans *Pinocchio entre texte et image*, Bruxelles, PIE Peter Lang, Presses universitaires européennes, 2003, p. 30.

déterminé les lectures du plus célèbre des contes pour enfants. Si l'obsession à ne voir en Pinocchio qu'un humain en germe n'est pas la conséquence d'un débat dont on ne répétera jamais assez combien il fut scandalisé. C'est cette hypothèse épistémologique qui tiendra lieu d'amorce et de prétexte à notre approche anthropologique des *Aventures de Pinocchio*.

## 2.2. Darwin, l'origine des espèces et le chaînon manquant.

En proposant une vision animale de l'espèce humaine, Charles Darwin a provoqué une révolution scientifique plus retentissante encore que celle suscitée par Freud, quarante ans plus tard, avec son extraordinaire hypothèse subconsciente. En 1859, lorsqu'elle paraît en librairie (dans sa version anglaise), *De l'origine des espèces par voie de sélection naturelle* connaît un succès éditorial sans précédent – succès qui ne débouchera curieusement sur aucun grand débat. Comme le mentionne Philippe Brenot dans un texte consacré au tabou de notre animalité, c'est essentiellement dans *La Descendance de l'homme et la sélection naturelle*, publié douze ans plus tard, que Darwin s'exposera à ce mouvement de protestations, tant morales que scientifiques, dont les effets se font encore sentir aujourd'hui<sup>4</sup>. Dans cet ouvrage de 1871, le biologiste anglais affirme que l'être humain descend d'une forme moins parfaitement organisée que lui, « [...] d'un quadrupède poilu pourvu d'une queue et d'oreilles pointues, probablement arboricole dans son mode de vie et habitant du Vieux Continent<sup>5</sup>. »

Ce que Darwin énonce, sous couvert de gravité scientifique, c'est ce que de nombreux penseurs n'ont pas pu exprimer depuis au moins deux siècles, par peur des foudres de l'autorité religieuse. En proposant une réponse zoomorphique à la grande question du « d'où venons-nous ? », Darwin remet en cause toute la cosmogonie biblique, il foule aux pieds la conviction sacrée de l'exception humaine et ouvre la porte à une conception évolutionniste, hautement périlleuse, de notre animalité. On

<sup>4</sup> Philippe Brenot, « La honte des origines », dans *Si les lions pouvaient parler, essai sur la condition animale*, Paris, Gallimard, collection « Quarto », 1998, pp. 126-149.

<sup>5</sup> Charles Darwin, cité par Philippe Brenot, dans *ibid.*, p. 129.

sait à quel point sa théorie fut dénigrée par les partisans d'une origine supérieure de l'humanité, au point même où Lombroso, réinterprétant l'approche évolutionniste, proposa son célèbre modèle nosographique<sup>6</sup>, et où un certain Renooz, dans un ouvrage intitulé *L'Origine des animaux*, contredit l'approche darwinienne en affirmant que l'homme ne descendait nullement des bêtes, mais des végétaux.

Avatar pseudo-scientifique d'un créationnisme imaginaire, la théorie de Renooz fait ainsi descendre chaque espèce animale d'une espèce végétale qui lui ressemble, sans autre intermédiaire compromettant<sup>7</sup>.

Pour fantaisistes et délirantes qu'elles puissent paraître, les théories de Lombroso ou de Renooz n'en restent pas moins très instructives. Ce qu'elles nous révèlent, c'est à quel point l'esprit humain rechigne à admettre l'ascendance bestiale de son règne, et combien il s'avère imaginaire dès qu'il est question de revoir cette embarrassante généalogie. Ce en quoi cette origine animale reste insupportable, c'est d'abord dans ce que Philippe Brenot appelle « un vécu de déchéance ». Entre l'homme « entier » de l'idéologie chrétienne et l'anti-humain qu'est l'animal, la pensée commune a pris pour habitude d'intercaler les sauvages, les fous et les enfants. La déchéance évoquée par Brenot n'est autre que celle de la chute originelle, qui détourna l'être humain de son devenir divin. Dans cette acception-là, l'animal renvoie nécessairement à la honte et au tabou. Au dix-neuvième comme au début du vingt-et-unième siècle, le fossé entre pensée savante et superstition chrétienne est tel que les esprits peu aventureux préfèrent se raccrocher à des inepties du genre de celle de notre origine végétale plutôt que de considérer en face l'hypothèse de nos accointances biologiques avec les autres animaux.

Outre ces considérations biblico-biologiques, il faut rappeler que les années qui correspondent aux publications darwiniennes sont aussi celles où la jeune ethnologie se lance à l'assaut du monde avec comme postulat scientifique celui, aujourd'hui

---

<sup>6</sup> « Lombroso fige dans la prédestination héréditaire la vision aristocratique et discriminante d'une humanité partagée entre la faute et le mérite. Ce parallèle fallacieux entre les singes et les idiots entretiendra pendant longtemps le préjugé d'une hiérarchie animale fondée sur des valeurs anthropomorphes. » Philippe Brenot, dans *ibid.*, p. 140.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 136.

encore tenace, de la supériorité de la culture blanche sur celle des peuplades étudiées. L'association entre les sauvages « monographiés » et les animaux tant redoutés va pour ainsi dire de soi, et si les éléments biographiques ne permettent pas d'avancer que Collodi, en Toscane, était au fait de ces questions, on peut cependant risquer l'hypothèse que, curieux de nature et grand voyageur devant l'Éternel, le père de Pinocchio a difficilement pu échapper à la théorie darwinienne comme au grand débat qu'elle a soulevé dans son sillage. Satiriste de profession, esprit éclairé et bibliophile invétéré, Collodi n'a sûrement pas manqué de s'interroger sur la question alors incontournable de l'origine de l'être humain. Après Pinocchio, il s'attela à la rédaction d'un nouveau conte dont le protagoniste principal n'était autre qu'un petit singe appelé Pipi, conte qui retombait dans les travers d'avant *La Storia di un burattino*, à savoir le moralisme scolaire et le manque de relief du héros<sup>8</sup>.

Pour revenir au tabou de notre origine animale, il est intéressant de constater qu'il se manifeste dans la conscience collective par le surgissement de toute une ribambelle de garde-fou d'obédience diabolique. Tout ce qui renvoie à la métamorphose, soit au substrat de la théorie darwinienne, a toujours été assimilé dans la pensée chrétienne (et post-chrétienne) à la figure comminatoire du Malin.

Tous les témoignages concordent : le diable est un être anthropomorphe velu, caudé et sexué, doté de tous les attributs de l'animalité et de la proximité animale, c'est-à-dire de l'origine. Digne héritier des faunes et des satyres, il est centaure, il est chimère, il est hybride, moitié homme, moitié bête, mais surtout capable de transformations. C'est là le signe le plus tangible de son identité : sa duplicité, sa tromperie, son mensonge, être autre qu'il ne paraît<sup>9</sup>.

Difficile ici de ne pas songer à notre pantin polymorphe, difficile de ne pas associer le projet collodien au vigoureux bras de fer qui va opposer les tenants de l'exception humaine aux esprits plus progressistes pour qui l'homme n'est pas nécessairement le nombril de l'univers. Représentatif du dilemme essentialiste qui n'en finit pas de tirailler l'Occident, à cheval entre imaginaire biblique et symbolique païenne, enfant-loup arboricole et bois vivant publié à Rome, Pinocchio, s'il ne

<sup>8</sup> Cf. Collodi, *Pipi ou le petit singe couleur de rose*, Paris, éd. du Seuil, coll. « Romans illustrés », 2003.

<sup>9</sup> Philippe Brenot, *op. cit.*, p. 148.

répond à aucune question concernant nos origines, permet toutefois de changer de perspective et d'adopter un angle original pour penser la différence entre les règnes. Comme nous le verrons dans le chapitre consacré au *devenir-animal*, le bon petit diable qu'est Pinocchio, lorsqu'il s'agit de prendre position dans l'arbre classificatoire des espèces, n'hésite pas à manger à tous les râteliers. Incapable de s'arrêter sur une catégorie, tantôt enfant, tantôt canaille, tantôt poulain, tantôt quasi arbre à haricots, il est comme un *deus ex machina* tombé dans une nature sans frontières fixes, et son génie épistémologique consiste à mitrailler la question de l'origine de toutes les positions possibles et imaginables. Devant la tentation simplificatrice et abrutissante, qu'elle soit scientifique ou chrétienne, Pinocchio est une véritable machine de guerre.

Le questionner comme chaînon manquant, par exemple, permet de rendre compte de l'immense inquiétude qui semble habiter toute l'Europe désenchantée. Rappelons ici que la naissance de Pinocchio, en 1881, coïncide justement avec le choc de la réception de la théorie darwinienne, et qu'à la tentation de basculer corps et âme dans le pragmatisme zoologique, Collodi choisit très souvent de se réfugier dans une solution intermédiaire. Si l'on considère son personnage comme la matérialisation fictionnelle d'une interrogation éminemment taxinomique, on ne peut être que frappé par le fait que Collodi, comme Renooz, privilégie souvent l'ascendance végétale de sa créature, et que cette origine a priori fantaisiste n'a en ce temps-là rien de si incongru.

Il peut être instructif de noter que dans l'Italie de la Renaissance, c'est-à-dire cette Italie de Cocagne que Pinocchio arpente comme dans une quête de temps perdu, l'arbre classificatoire des espèces n'avait pas grand rapport avec celui que nous connaissons aujourd'hui<sup>10</sup>. Très déterminée par l'opposition chrétienne entre bassesse de la matière et élévation de l'esprit, ladite classification trouve sa légitimité dans l'opposition entre terre et ciel, entre monde inerte et monde animé. Le bas est le vil ; la plante à bulbe est inférieure à l'arbuste à fruits. Des quatre éléments, c'est le feu le

---

<sup>10</sup> Cf. Allen J. Grieco, « Les plantes, les régimes végétariens et la mélancolie à la fin du Moyen Âge et au début de la Renaissance italienne », dans *Le Monde végétal (XII<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles), savoirs et usages sociaux*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 1993, pp. 11-29.



plus noble, suivi de l'air, de l'eau et de la terre. Au sommet de la chaîne de l'être trône l'esprit divin, à l'autre extrémité sommeille son contraire magmatique. Pinocchio, en tant qu'agencement entre l'arbre (très bas dans la chaîne de l'être) et l'âme (très élevée naturellement), résonne souvent avec l'antique hantise de la matière, car tout ce qui évoque le bois renvoie aux tabous de la lourdeur et des profondeurs telluriques. Le bois est une prison pour Pinocchio, une dépendance ; il rend son âme vulnérable, il brûle, attise les convoitises ou se met à pousser inconsidérément. Le bois est métaphorique de la chair, de ses bassesses, de ses faiblesses. Pinocchio se transforme en âne, en chien ou en poisson ; Pinocchio est interdit dans ses aspirations spirituelles par ce corps désirant, combustible, imprévisible. Peut-être d'ailleurs que l'amnésie de Collodi à propos de la fin des *Aventures de Pinocchio* traduisait sa déception à s'être laissé emporter par le dogme immémorial, à avoir trahi l'esprit du bois, alors que quelque part il savait que l'audacieux assemblage entre une bûche et un esprit bavard avait ouvert la voie à une puissance autrement plus pertinente que celle, immatérielle, du Saint-Esprit.

Positionné sur le lieu même du tabou, soit sur la faille sismique qui sépare l'humain du végétal, l'humain de l'animal, Pinocchio évoque, comme nous l'avons mentionné plus haut, cet élément fantasmatique de la pensée évolutionniste : le chaînon manquant. Il tient autant de l'enfant que du fétiche ; privé de racines, il ne s'agrippe pas moins à cet endroit que le sens commun, dans le sillage de la pensée chrétienne, ne considère qu'avec gêne et réticence. L'origine de Pinocchio, c'est la bouture, c'est la greffe, c'est l'agencement. Contre-nature pour les uns, avant-gardiste pour les autres, il révèle toute la puissance conceptuelle de ce qui avoisine la monstruosité. Élément intermédiaire entre l'homme et la nature, par essence, il s'impose comme le représentant littéraire du darwinisme ; il donne chair à l'interdit biblique d'un lien entre le règne animal et le règne humain. Et c'est à ce titre, justement, c'est parce que constitué d'une part sacrée et d'une part prétendument maudite, qu'il entre en résonance avec la question ô combien épineuse du totémisme.

C'est parce que positionné à l'intersection du Même et de l'Autre que Pinocchio nous invite à reprendre la question du totémisme là où Claude Lévi-Strauss l'avait laissée.

### 2.3. De l'opacité d'une notion trop pratique.

Il s'agit à présent d'oublier Collodi, les poissons-chiens et la féerie des marionnettes. Le Pinocchio canonique, c'est-à-dire l'espiègle garnement coiffé d'un chapeau conique, abandonnons-le dans un repli de notre mémoire, et refermons le couvercle. À l'image du fameux fétiche arumbaya inventé par Hergé, il aura tôt fait de se multiplier comme une statuette manufacturée ; laissé à lui-même dans un lieu dénué d'aventures rocambolesques, Pinocchio, c'est gros comme le nez au milieu de la figure, va se tendre comme un élastique, proliférer et attendre son heure. Puisse le concept totémique, sauvé des oubliettes et remis au goût du jour, prévenir toute explosion de notre préparation magique ; puisse ce garde-fou anthropologique interdire tout débordement chaotique de pantins dégénérés et vengeurs.

Il en va de la notion de « totémisme » comme des idées de « tabou » ou de « mana ». Le terme est pratique ; dans une démonstration intellectuelle, il peut permettre à la pensée de se raccrocher à quelque chose, de sortir de l'ornière de l'ethnocentrisme et d'offrir même d'intéressants parallèles entre des catégories d'ordinaire hermétiques les unes aux autres. Nous faisons plus haut mention à ces concepts élastiques que sont l'inquiétante étrangeté freudienne ou le double tel qu'étudié par Otto Rank. Le totémisme est de ceux-là. Lorsque l'exercice analytique ressemble à de la haute voltige, lorsque les éléments étudiés sont aussi disparates qu'antinomiques, l'idée de totémisme peut aider à réconcilier les contraires et retrouver un semblant d'unité. Seulement, à force d'avoir servi les intérêts des uns comme des autres, d'avoir été piraté par l'art, vampirisé par la psychanalyse ou seulement épuisé par les ethnologues eux-mêmes, le totémisme en est arrivé à ne plus rien signifier du tout. C'est bien là le danger de cette notion passe-partout : extrêmement maniable et souple, elle permet de penser toutes sortes de sujets de

manière originale et féconde ; trop lâche sémantiquement, elle finit par perdre toute légitimité scientifique, car vidée de sa puissance opératoire.

Le totémisme est ce que Judith Schlanger appelle un « concept d'investissement<sup>11</sup> ». D'une part, il tient lieu de rassembleur thématique, de point d'ancrage analytique ; d'autre part, il menace de s'étioler tant sa définition est vague et les représentations qu'il recouvre sont fugaces et nébuleuses. Comme l'écrit Lévi-Strauss : « Le prétendu totémisme échappe à tout effort de définition dans l'absolu. Il consiste, tout au plus, dans une disposition contingente d'éléments non spécifiques<sup>12</sup>. » En bref, avant de brandir l'idée de totémisme comme un talisman ou un gri-gri, il importe de présenter la notion et de rappeler dans les grandes lignes le pourquoi et le comment de son extraordinaire essor, de son âge d'or et surtout de son déclin, quasi immédiat, après près de 40 années de popularité sans égale. À l'image d'une carrière de star, le totémisme a connu le sommet, les vivats et les bravos, puis la chute et le cruel oubli. Il a aujourd'hui encore un arrière-goût de formol, de vieux bocal oublié dans un musée de sciences naturelles ; incontestablement la notion est *littéraire*, le champ d'investissement qu'elle recouvre est celui des mâts totémiques, des tam-tam, des chamans couverts de pelisses, comme Peau d'âne, et des empilements d'esprits animaux, comme les Musiciens de Brême.

## 2.4. Un survol du grand débat totémique.

### 2.4.1. L'évolutionnisme.

La fascination que le phénomène totémique va exercer pendant une quarantaine d'années, de 1887 à 1929, n'est évidemment pas le fruit du hasard. Notre hypothèse, que nous empruntons en substance à Max Weber, consiste à dire que le besoin de croyance, laissé béant par le désenchantement, a trouvé un objet à investir *scientifiquement* dans l'animisme et dans la foi en une unité du psychisme humain,

<sup>11</sup> « Il s'agit pour Mauss, écrit Judith Schlanger, pour l'ethnologue – et l'ethnologie a employé volontiers cette démarche autour de notions de *tabou*, de *totem*, etc. –, il s'agit de constituer dans toute sa richesse le réseau de significations, de représentations, de valorisations dont ce nom propre est le centre de référence. » *Les métaphores de l'organisme*, Paris, éditions de L'Harmattan, 1995, p. 20.

<sup>12</sup> Claude Lévi-Strauss, *Le totémisme aujourd'hui*, Paris, P.U.F., 1962, p. 11.

puis dans d'autres manifestations de cet élan vers l'idée d'une communauté des êtres, non dénuée d'idéalisme, comme dans le totémisme.

Au moment où Tylor élabore la théorie de l'âme connue sous le nom d'animisme, écrit Patrick Menget, les salons d'Europe entière se passionnent pour la communication avec les esprits des morts, les font parler, s'extasient devant les procédés technologiques les plus récents qui permettent, dit-on, de révéler des entités, notamment sur des plaques photographiques<sup>13</sup>.

Alliée à la croyance en une énergie spirituelle désormais immanente, l'entreprise ethnologique, dont l'épicentre est en Angleterre, part à l'assaut du monde avec comme bagage scientifique la jeune et très séduisante théorie darwinienne. Le pré-supposé scientifique qui anime les ethnologues britanniques est évolutionniste ; la finalité suprême d'une société humaine se réalise dans la culture occidentale et les quelques communautés étudiées sont de précieux indicateurs des divers stades de développement qu'a connus l'humanité avant de déboucher sur ce joyau d'ordre moral qu'est la société victorienne. On s'amusera bien sûr de la naïve arrogance de ce postulat et on remarquera aussi l'idée, très darwinienne, selon laquelle les ethnies appartiennent à la même communauté « génétique ». En somme, les deux grands préjugés scientifiques de l'ethnologie naissante sont, d'une part, l'évolutionnisme, d'autre part, l'unité biblique de la race humaine.

Après plusieurs études de terrain essentiellement consacrées à l'animisme, après que Tylor eut formulé, dans *Primitive Culture* (1874), l'hypothèse d'un fait universel à l'origine de toutes les religions, après que l'idée totémique eut été effleurée, il faut attendre 1887 pour que James Frazer publie *Totemism*, le premier ouvrage de référence en la matière et l'acte de naissance d'une véritable épopée intellectuelle. Le terme ojibwa de « totem » a déjà été utilisé en 1791 dans une relation de John Long ; l'explorateur anglais a assimilé cette notion aux esprits gardiens individuels auxquels croient certains Amérindiens. Mais c'est Frazer qui, le premier, s'essaie à une définition du terme. « Un totem, écrit-il, est une classe d'objets matériels que le

<sup>13</sup> Patrick Menget, dans la préface (non paginée) de l'essai très exhaustif de Frederico Rosa, *L'âge d'or du totémisme, histoire d'un débat anthropologique (1887-1929)*, Paris, CNRS éditions, 2003. C'est de cet essai d'ailleurs que s'inspirent les chapitres 2.4.1., 2.4.2. et 2.4.3. du présent mémoire.

sauvage regarde avec un respect superstitieux, croyant qu'il existe entre lui et chaque membre de cette classe une relation intime et très spéciale<sup>14</sup>. »

Si notre intention, dans ce passage en revue des différentes études totémiques, n'est pas de nous appesantir sur les détails, il nous paraît toutefois important de nous interroger sur l'effet de fascination que le sujet exerça, dès 1887, sur toute la tribu des ethnologues. Incontestablement, l'idée frazerienne d'une relation « intime et très spéciale » entre un objet et un individu plaisait et entraînait en résonance avec certaines préoccupations de l'époque. Le totémisme, présenté comme manifestation de la superstition, évoquait peut-être chez les scientifiques le temps pas si éloigné où l'on croyait encore aux anges, aux mythes ou à certains esprits planant au-dessus des tables... La distance entre les sauvages et les nobles ethnologues, malgré les apparences, n'était que théorique et derrière le ton posé des sujets de sa majesté, se cachait aussi l'image, très rousseauiste, du bon sauvage, et la nostalgie, très miltonienne, du paradis perdu.

C'est dans ce contexte que Frazer associe le totémisme à un phénomène essentiellement religieux ; c'est dans ce climat hautain et inquiet que William R. Smith fait du totémisme une étape dans l'évolution des religions. Le sauvage, inconscient de son appartenance à telle ou telle souche, ignare en matière de reproduction sexuée, ne peut exprimer concrètement l'idée d'appartenance généalogique, aussi s'invente-t-il une ascendance végétale ou animale pour satisfaire son besoin d'identité. Pour Smith, dans *Lectures on the Religion of Semites* (1889), le totem est le garant d'une consanguinité fantasmée ; la croyance dans un totem est un malentendu qui conduira l'humanité vers les diverses religions monothéistes. La lecture de Smith limite le totem à un tabou ; comme Freud quarante ans plus tard, il donne du totémisme une définition contraignante. Le totémisme est une sorte de droit civil avant la lettre, un code matrimonial et un différenciant, fantasmatique en l'occurrence, à visée exogamique.

---

<sup>14</sup> James George Frazer, cité par Frederico Rosa, dans *ibid.*, p. 36.

Le débat totémique va sans cesse balancer entre les pôles religieux, alimentaire et matrimonial. Durkheim, dans *L'Année sociologique*, publie en 1898 un article intitulé « La prohibition de l'inceste et ses origines ». Influencé par l'évolutionnisme anglo-saxon, le sociologue français fait lui aussi de l'animisme une étape vers le totémisme. À la différence de ses prédécesseurs, qui voyaient dans le totémisme une activité superstitieuse, il choisit de l'étudier au pied de la lettre, soit comme l'adoration d'un objet bel et bien réel, comme la permanence d'usages dont la raison d'être originelle s'est perdue avec le temps.

Le totem, dit Durkheim, [...] est l'ancêtre du clan et cet ancêtre n'est pas une espèce animale ou végétale, mais tel individu en particulier, tel loup, tel corbeau déterminé, d'où sont sortis à la fois et les membres du clan et les animaux ou les plantes de l'espèce totémisée. C'est donc un individu, mais qui contient en lui, en puissance, et en outre tout le clan<sup>15</sup>.

Ce que l'on retiendra de la théorie évolutionniste, qu'elle soit française ou anglaise, c'est qu'elle fait du totémisme une étape dans l'histoire de l'intelligence humaine, et surtout que cette étrange idée, si difficile à définir, consiste d'abord et avant tout dans l'identification d'un être ou d'un groupe à un objet ou à un animal<sup>16</sup>. Entre le terme ojibwa de *ototeman*, qui signifie « il est de ma parentèle », et le champ lexical que le mot *totem* tend à recouvrir, il n'y a de lien que celui de la parenté. Dans « mon totem est un grizzly », la parenté est fantasmée ; l'identification à l'ours a d'abord une valeur métaphorique ; à partir de ce lien totémique peuvent se déployer, et se ramifier à l'infini, différentes croyances et différentes activités.

D'abord considéré comme manifestation même de l'exotisme et d'une certaine naïveté de « primitifs », le totémisme gagne en popularité dans la communauté intellectuelle et équivaut petit à petit à la quête de la pierre philosophale. De cet inclassable phénomène, tantôt perçu comme un jalon, tantôt assimilé à de la superstition, la science de l'Homme découvre peu à peu, non sans enthousiasme, qu'il

<sup>15</sup> Émile Durkheim, cité par Frederico Rosa, dans *ibid.*, p. 96.

<sup>16</sup> Il est important de préciser que le totem, tel que présenté ici, n'a rien à voir avec les célèbres mâts totémiques originaires de Colombie-Britannique. Le totem est d'abord un nom, ensuite, éventuellement, un objet. Dans son sens le plus élémentaire, il renvoie à l'idée d'identification, pas à celles de représentation, d'art ou de symbole.

se manifeste dans toutes les cultures, à l'est et à l'ouest de Suez, et sur tous les continents. De simple curiosité, le totémisme en arrive à se changer en obsession. Comme la conquête de l'espace quelques décennies plus tard, il devient un enjeu scientifique de taille ; dans la course à la théorie parfaite, chaque ethnologue a son mot à dire, chaque école, son interprétation. L'inconvénient, c'est que personne ne s'entend vraiment sur une définition du terme et que les querelles de clocher ou de *Weltanschauung* prennent vite le dessus sur les idées de canevas ou de rigueur. Aussi nous paraît-il légitime d'avancer ici que le totémisme, avant d'avoir eu à souffrir d'inconsistance sémantique, a d'abord pâti de l'orgueil des théoriciens et des enjeux géopolitiques qui se cachaient derrière la prétendue neutralité ethnologique. N'en déplaise à Claude Lévi-Strauss, qui fait du totémisme une illusion, il faut dire que l'identification d'un individu à une plante ou à un animal est un enjeu scientifique passionnant, et que la prégnance de cette réalité, qu'elle soit ésotérique, publicitaire ou fictionnelle, reste d'une brûlante actualité.

Pour clore ce volet évolutionniste, citons encore Andrew Lang qui, dans *The Secret of the Totem* (1905), se réfère au débat désormais centré en Australie aborigène et qui, comme Frazer ou Freud après lui, ouvre la porte à une lecture nominaliste et symbolique de la question. Selon Lang, le secret du totémisme réside dans le nom lui-même, soit dans la valeur « externalisante » que prend telle ou telle appellation. Lorsqu'un autochtone dit d'un de ses congénères qu'il est un kangourou, il fait valoir sa singularité dans la tribu et se dissocie par là même de son potentiel concurrent. L'argument renvoie à la vision grégaire que se fait Darwin de l'homme préhistorique et permet de tirer un parallèle entre l'aborigène d'Océanie et l'habitant du vieux continent. Tous deux « totémisent » leur univers, tous deux « externalisent » l'autre en l'affublant de noms de bêtes ou de plantes. Dans sa vision très spéculative, Lang circonscrit le totémisme autour des problématiques habituelles de l'exogamie et du tabou ; là où il s'avère original, c'est quand il fait de cette institution un outil éminemment culturel, pas seulement superstitieux. « Son argumentation [à Lang] consistait à dire que les hordes primitives s'attribuaient les unes aux autres des noms d'espèces animales ou végétales, afin de répondre au besoin universel de



différenciation<sup>17</sup>. » Cette perception (le totémisme comme outil de différenciation) anticipe autant la vision nominaliste de Freud que celle, structuraliste, de Lévi-Strauss.

#### 2.4.2. De l'Alcheringa aborigène au diffusionnisme nord-américain.

La publication de *The Native Tribes of Central Australia*, en 1899, a l'effet d'une bombe dans le milieu ethnologique. Dans cet ouvrage, en effet, Will Baldwin Spencer et Francis James Gillen proposent une étude approfondie de la société arunta, étude qui vient remettre en question les deux grands canons du totémisme que sont le tabou alimentaire et l'exogamie.

La thèse de Spencer et de Gillen, si stimulante dans la saga ethnologique, revient à dire que le totem, pour les Arunta, n'est ni un interdit alimentaire ni un proto-emblème héraldique, mais un symbole qui renvoie à la croyance dans la réincarnation et la perpétuation des esprits originels, végétaux ou animaux. Autrement dit, le totem est la représentation de l'ancêtre, le symbole même de l'affiliation généalogique à un univers jadis indifférencié.

Ces ancêtres, qui avaient vécu dans l'*Alcheringa*, ou le temps des origines, descendaient d'un animal ou d'une plante, ou du moins avaient une relation particulière avec l'objet totémique. Créatures anthropo-zoomorphiques (ou anthropo-phytomorphiques), ils déambulaient en groupes ou compagnies homogènes, telle la compagnie des hommes-kangourous ou la compagnie des hommes-opossums<sup>18</sup>.

La raison d'être du totem, pour Spencer et Gillen, consiste à représenter l'esprit de l'ancêtre dont il est le réceptacle matériel (tel rocher, tel opossum), et à assurer une fonction différenciatrice au sein de la société aborigène. Le totem devient un outil de contrôle social ; il renvoie à la croyance dans la transmigration des âmes et permet de baliser l'univers en différentes lignées « anthropo-zoo-végétales ».

Dans *The Golden Bough* (1890), puis dans « The Origin of Totemism », article publié en 1899, Frazer reprend la thèse de Gillen et Spencer et se livre à une grande activité de synthèse. Très impressionné par le travail de ses confrères, l'anthropo-

<sup>17</sup> Frederico Rosa, dans *op. cit.*, p. 109.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 123.



logue suggère que chaque totem est le contenant probable d'une âme humaine ; investi d'un pouvoir totémique (c'est-à-dire de l'énergie propre à l'ancêtre), chaque groupe social exerce alors un contrôle magique sur l'espèce dont il porte le nom. Renversant l'approche traditionnelle, Frazer identifie l'ingestion du totem (par exemple, manger du crocodile quand le crocodile est son emblème), non plus à un tabou, mais à une entreprise d'imitation « créatrice » de l'entité tutélaire. Le totémisme frazerien relève d'une assimilation des vertus de son emblème, puis d'une action sur son environnement. On sort donc du champ religieux pour entrer dans celui de la magie. Le totem n'est plus contraignant, mais efficace ; le groupe, défini en fonction de sa solidarité au totem, devient dépositaire des mêmes vertus et pouvoirs que ceux associés à l'animal ou à la plante dont il tire ses caractéristiques identificatoires. Le phénomène totémique, dans l'approche frazerienne, devient davantage social que spirituel ; il est un « système de magie coopérative » qui contrarie les partisans de l'évolutionnisme autant que les adeptes du fonctionnalisme pur et dur.

Ainsi Emile Durkheim voit-il d'un très mauvais œil cette incursion de la magie dans un champ d'étude jusque-là dominé par l'hypothèse évolutionniste. Sceptique, l'auteur des *Formes élémentaires de la vie religieuse* (1912) préfère parler d'« anomie arunta » et associer le totémisme de ce groupe particulier à une dégénérescence du principe totémique. Pour lui, il existe un totémisme originel, un totémisme pur et premier, et la mission de l'ethnologue consiste à retrouver la trace de ce phénomène universel. Empruntant une voie opposée à celle, animiste, de Tylor et de ses disciples, Durkheim avance que l'emblème totémique n'a pas d'autre fonction que symbolique. Les animaux ou les plantes se sont seulement imposés au groupe au moment où il cherchait à faire sa marque, à se fixer symboliquement.

La thèse de Durkheim annonce le fonctionnalisme. Les hommes se réunissent et sont pris d'une fièvre communautaire ; de là émerge la nécessité de créer un objet en commun ; le choix de tel ou tel objet est le résultat de cette prédisposition groupale ; le choix du totem est arbitraire. Associant la religion à une sorte de ciment sociétal,

Durkheim ramène la question totémique dans le giron de la croyance, elle-même appréhendée à l'aune du fonctionnalisme. Et le débat s'enlise.

Tandis que Anglais et Français glosent sur le totémisme arunta, tandis que les uns privilégient l'idée d'un totémisme magique, générationnel, et que les autres préfèrent s'intéresser à la contagion d'une certaine prédisposition religieuse chez l'animal humain, l'école américaine, elle, voit les choses tout autrement. De l'autre côté de l'Atlantique, on observe certes des identifications animales, des symboles claniques et des cultes d'obédience totémique, mais on ne se prive pas pour affirmer qu'il n'y a rien à voir entre la culture australienne et celle du Nouveau Monde. Selon les écoles canadienne et américaine, le débat européen est surtout représentatif de certaines gerçures analytiques comme de certaines raideurs aristocratiques ; s'en limiter au totémisme australien, de plus, relève de l'égarement.

Franz Boas, dans *The social organization and the secret societies of the Kwakiutl Indians* (1897), donne au totémisme un aspect moins sociologique et moins universel. Pour l'ethnologue américain, il existe différentes variantes de cette institution ; le totémisme kwakiutl, par exemple, n'a pas de rapport avec le totémisme arunta ; le totem y est d'abord individuel (l'esprit gardien d'un individu) avant de se propager au groupe dans son entier. S'inscrivant en faux contre les postulats de l'évolutionnisme, l'école nord-américaine va donc élaborer sa théorie diffusionniste en s'inspirant des innombrables totémismes propres aux communautés amérindiennes. L'hypothèse diffusionniste revient à dire que les totémismes varient selon les territoires et qu'ils sont influencés par les migrations. Quand l'Europe cherche un tronc commun à toutes les manifestations du phénomène totémique, l'Amérique parle de diversité et procède par comparaison plutôt que par simple déduction.

Élève de Boas, Alexander Goldenweiser, dans *Totemism, an analytical study* (1910), commence par déconstruire et révéler la lâcheté sémantique de la notion. Refusant l'idée d'une réalité cohésive propre au totémisme, l'anthropologue propose d'étudier celui-ci uniquement en tant que *relation*. Privilégiant la notion de « complexe totémique », il se réfère à l'approche boasienne dite de la « pattern-

theory » et associe le totémisme à une attitude psychologique qui fait des animaux les congénères potentiels des humains. Plus question ici de hiérarchie ou d'échelle de valeurs : on aborde le problème avec un idéal égalitaire et conciliateur. Ce en quoi la « psychologie universaliste » de Goldenweiser et Boas s'avère intéressante, c'est, d'une part, parce qu'elle anticipe et annonce *Totemism and Exogamy*, l'œuvre centrale du grand débat totémique, et, d'autre part, parce qu'elle enterre l'idéal évolutionniste d'une origine universelle de la « prédisposition totémique » chez l'être humain. Le diffusionnisme, pour parler comme Gilles Deleuze, procède d'un modèle rhizomatique, alors que l'évolutionnisme conçoit un tronc commun, et des arborescences, aux diverses manifestations du totémisme. Élargissant le champ d'investigation, l'école diffusionniste participe donc d'une complexification du débat ; Goldenweiser a le mérite de le dépassionner en révélant l'extrême diversité des pratiques totémiques, et surtout de le recentrer sur l'idée, affective et psychologique, d'un lien entre l'individu et son emblème totémique.

#### 2.4.3. Point d'orgue et première mort du totémisme.

En 1910, James Frazer, qui avait été à l'origine de l'épopée totémique, revient sur le devant de la scène en publiant *Totemism and Exogamy. A Treatise on certain Early Forms of Superstition and Society*, ouvrage considéré comme l'aboutissement et la somme de tout le grand débat totémique. Bouclant la boucle, flirtant avec la tautologie, Frazer propose de subsumer toute la question dans une définition élémentaire : « Le totémisme est une identification entre un homme et son totem, que ce soit un animal ou une plante, ou quelque chose d'autre<sup>19</sup>. »

Réfutant les approches religieuse et évolutionniste, qui font du totem une manifestation de la transcendance, Frazer insiste désormais sur l'idée d'identification, elle-même assez proche de la conception « psychologique » et égalitaire de l'école diffusionniste.

---

<sup>19</sup> James George Frazer, cité par Frederico Rosa, dans *ibid.*, p. 232.

[L]e totémisme ne peut pas du tout être appelé une religion au sens propre du terme parce qu'un homme regarde le totem comme son égal et son ami, et en aucune manière comme son supérieur, et encore moins comme son dieu. Le système [...] n'est pas autre chose qu'une fraternité imaginaire, établie sur une base de parfaite égalité<sup>20</sup>.

L'approche de Frazer, pour simplificatrice qu'elle soit, permet de réconcilier tout le monde et, surtout, de ne pas écorcher le bel idéal humaniste de la science ethnologique. Avec l'idée quasi swiftienne d'une identification entre l'humain et n'importe quoi d'autre, les susceptibilités de tous sont indemnes ; chacun peut désormais quitter discrètement le champ de bataille, la tête haute, sans y avoir laissé trop de plumes. La proposition frazerienne n'est que retour au point de départ, mais qu'à cela ne tienne : en ouvrant la porte à toutes les réfutations possibles, en étant lapalissade comme lumineuse synthèse d'un gigantesque imbroglio intellectuel, elle est parfaitement représentative du glorieux débat totémique. Lâche et élémentaire, l'idée basique d'un lien identificatoire entre l'humain et le non-humain fait l'affaire de tous ; les obstinés peuvent continuer à discuter les points de détail, les dédaigneux, quitter superbement la scène, et les retardataires à leur tour se lancer à l'assaut de l'imprenable citadelle zoo-phyto-anthropomorphique.

Ainsi en va-t-il du phénomène totémique. À l'image d'un palindrome, d'un serpent vorace ou de deux miroirs qui se font face, il se nourrit de lui-même et, quand il ne produit pas une vertigineuse fascination, il s'avère plus simple et plus insatisfaisant qu'une vérité d'enfant. Tout ça pour ça, des années passées sur le terrain, en terres paludéennes, des débats enflammés dans les amphithéâtres, des éclairs de génie, de troublantes similitudes et, au final, une hypothèse aussi humiliante qu'indépassable. Humiliante, parce qu'en deça des espérances, parce que demi-aveu d'échec ; indépassable parce que hélas parfaite. Les apports postérieurs n'y changeront pas grand-chose ; nul angle et nulle théorie, fussent-ils justes dans leurs fondements, ne parviendront à égaler l'axiome frazerien d'un lien *intime et très spécial* entre l'être et son totem.

---

<sup>20</sup> Frederico Rosa, *ibid.*, pp. 235-236.

C'est à l'école fonctionnaliste que l'on doit les derniers essais de théorisation du phénomène totémique. Rendue extraordinairement complexe par la multiplicité des interprétations comme par le foisonnement du matériau monographique, la notion même de totémisme va peu à peu s'apparenter à un serpent d'eau et n'offrir plus aucune prise aux téméraires ethnologues. Bronislaw Malinowski d'abord, dans « *The relationship of primitive beliefs to the forms of social organization* » (1913), va tenter de saisir la réalité de la notion ainsi que lui trouver une fonctionnalité sociologique. Tandis que l'ethnologue polonais croit percevoir dans le totémisme une réaction de survie de l'homme primitif, A. R. Radcliff-Brown, dans « *The social organization of the Australian tribes* » (1929), avance que le rite totémique consiste à créer une « supra-société » où règnes végétal et animal sont domptés et englobés par un discours de nature cosmologique. C'est à Radcliff-Brown d'ailleurs que Claude Lévi-Strauss, dans sa très pertinente étude du totémisme, empruntera son modèle d'analyse – modèle sur lequel nous nous pencherons ci-dessous. L'ethnologue britannique, en effet, dans une conférence tardive intitulée « *The comparative method in social anthropology* » (1951) délaissera ses ambitions fonctionnalistes pour penser le totémisme symboliquement. S'interrogeant sur le choix de tel ou tel animal totémique dans la société arunta, Radcliff-Brown émettra l'hypothèse d'un système dualiste, où les oppositions entre un groupe et son totem se retrouvent pour ainsi dire symétriquement dans l'opposition entre les moitiés de clans. Mais comme le mentionne Frederico Rosa, en 1951, lorsque Radcliff-Brown avance cette idée, la page totémique a été tournée depuis plus de vingt ans ; la fascination exercée par le sujet s'est depuis longtemps métamorphosée en paisible indifférence.

Et pendant ce temps, dans une boîte aux allures de cage thoracique, un enfant ligneux gagne en énergie potentielle, devient davantage lui-même, pantin trop pantin, uranium raffiné, tendu comme un ressort. Tandis que notre pensée bute contre un obstacle peut-être rédhibitoire, Pinocchio ronge son frein dans la noirceur d'un œsophage anti-analytique. Un rire terrible, riche en écho, résonne alors comme un orage ; l'enfant se recroqueville sur lui-même, déglutit et enlace ses genoux.

#### 2.4.4. Freud et le parricide originel.

Avant de convoquer Freud et sa conception très personnelle du totémisme, marquons peut-être une pause et essayons de proposer une première définition de la notion. Ce qu'est le totémisme, avant que le père de la psychanalyse s'en mêle, c'est une véritable obsession intellectuelle, l'équivalent anthropologique, comme le dira Lévi-Strauss, de l'hystérie pour les aliénistes d'Europe centrale. Une obsession moribonde, cela dit, car en 1913, lorsque Freud finit de rédiger *Totem et tabou*, le débat totémique s'égare dans un inextricable foisonnement conceptuel. Du totémisme originel, ce centre d'où rayonnaient à peine trois faisceaux, il ne reste pratiquement rien à l'aube de la Première Guerre mondiale. Exogamie, tabou alimentaire ou simple superstition ont cédé le pas à d'autres champs d'investigations, essentiellement sociologiques. Le totémisme, en 1913, est synonyme de casse-tête ; la définition la plus satisfaisante qu'on puisse en proposer reste celle de Frazer, soit celle d'« une identification de l'humain à l'animal (ou quelque chose d'autre) ».

C'est peu, convenons-en. Appliqué au cas des *Aventures de Pinocchio*, ce lambeau définitionnel s'avère très insatisfaisant. Il en ira de même avec l'hypothèse freudienne, n'allons pas nous emballer, mais puisque nous procédons de manière concentrique, en ramenant dans notre giron spéculatif tous les courants avoisinants, il nous importe de montrer le cheminement de l'idée totémique – et de tirer un parallèle entre la fortune historique du personnage de Pinocchio et l'incroyable résistance de la notion de totémisme, elle aussi, semblerait-il, sujette à l'ivresse de l'éternel retour.

La théorie freudienne ne fait pas grand cas des subtilités axiologiques et géographiques propres au débat totémique. L'idée défendue par Freud se différencie de celles avancées dans les monographies traditionnelles parce qu'elle ne repose pas sur des faits, mais sur de la fiction. Et cette fiction, en l'occurrence, est celle du parricide originel. Contrairement aux ethnologues, qui confrontent leurs hypothèses aux données recueillies sur le terrain, Freud se jette à l'eau avec une idée très monolithique de la notion. Selon lui, le totémisme relève du religieux ; il est la

persistance ritualisée de la fête qui a suivi le meurtre du père dans le clan originel. « [U]n jour, les frères chassés se sont réunis, ont tué et mangé le père, ce qui a mis fin à l'existence de la horde paternelle<sup>21</sup>. » Assimilant le totem à l'ancêtre tout-puissant, Freud hybride l'approche « symbolique » des études australiennes, qui considéraient le totémisme comme un culte des ancêtres déguisé, à l'approche évolutionniste franco-anglaise, qui assimilait l'institution totémique à un code civil avant la lettre. Déformant allégrement son objet d'étude pour que celui-ci corrobore ses hypothèses œdipiennes, Freud condense plusieurs pratiques totémiques dans une seule, qu'il tente ensuite de circonscrire au seul champ psychanalytique.

[I]l suffit d'admettre que la bande fraternelle, en état de rébellion, était animée à l'égard du père des sentiments contradictoires qui, d'après ce que nous savons, forment le contenu ambivalent du complexe paternel chez chacun de nos enfants et de nos névrosés. Ils haïssaient le père, qui s'opposait si violemment à leur besoin de puissance et à leurs exigences sexuelles, mais tout en le haïssant ils l'aimaient et l'admiraient<sup>22</sup>.

Rejoignant l'idéal évolutionniste d'un totémisme universel, Freud associe le phénomène au tabou de l'inceste et à la prohibition de l'anthropophagie. L'interdit alimentaire qui accompagne (parfois) l'identification à un totem est, de manière symbolique, l'interdit d'assassinat du père. On ne mange pas son animal totémique parce qu'on ne peut pas tuer (et ingérer) son papa. Le meurtre libérateur et fantasmé a déjà eu lieu ; il se répétera dans le rite totémique et dans l'exorcisme que ce rite intrinsèquement implique. Dans le même ordre d'idées, l'existence de pratiques totémiques dans les cultures premières serait à associer, toujours selon Freud, à l'intériorisation inconsciente, chez l'enfant, de la triangulation œdipienne. On ne peut tuer son père, on ne peut épouser sa mère, on doit aller voir ailleurs. Mais comme nous l'avons abondamment démontré, le totémisme ne se limite ni à la question du tabou alimentaire ni à la prohibition de l'inceste. L'approche suggérée par Freud, quoique analytiquement très efficace, ne doit pas nous faire oublier que le totémisme

<sup>21</sup> Sigmund Freud, *Totem et tabou*, Paris, éd. Payot & Rivages, coll. « Rivages poche », 2001 [1912-1913], p. 199.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 201.



reste, jusqu'à preuve du contraire, « identification d'un individu à un animal (ou à quelque chose d'autre) ».

Essayons néanmoins d'appliquer l'hypothèse freudienne à notre objet d'étude. Et répétons que *Les Aventures de Pinocchio* se prêtent admirablement à une lecture psychanalytique. C'est presque trop beau pour être vrai. Un pantin en quête d'individu se lance à la recherche de son papa, son papa haï, à qui il voudrait paradoxalement sauver la vie. L'ambivalence des sentiments filiaux à l'égard du père est flagrante dans le conte ; nombreux sont les niveaux de sens, nombreux sont les éléments qui valident l'intuition freudienne. La bûche parlante du second chapitre, par exemple, après avoir tourné Maître Cerise en bourrique, se jette « avec force contre les tibias desséchés de l'infortuné Geppetto (AP, p. 45). » Et après avoir volé, trompé et manqué faire mourir de chagrin son pauvre père adoptif, Pinocchio finit par le libérer des entrailles du requin anthropophage. Impossible d'oublier la scène sublime où le pantin et le vieillard, enfin réunis, échappent au squalle endormi.

Dès que Geppetto fut bien installé sur les épaules de son fils, le brave pantin, sûr de lui, se jeta dans la mer et se mit à nager. La mer était lisse comme de l'huile, la lune resplendissait de toute sa clarté, et le Requin continuait à dormir d'un sommeil si profond que le bruit d'un coup de canon ne l'eût pas réveillé (AP, p. 297).

Freud, on l'a vu, associe le culte totémique au père. Se réclamer de tel animal ou de telle espèce, c'est déplacer sur son totem les attributs du père et s'interdire par là même de reproduire sur cet ogre en puissance le meurtre originel. L'inconvénient dans notre cas de figure, c'est que la conversion de Geppetto en géniteur se heurte sans relâche à la nature particulière de son « fils ». Ce que Geppetto et Pinocchio partagent, faute de liens de parenté, c'est leur appartenance à la lignée du bois. L'un est sculpteur, l'autre est *maschera*. Il en va de même avec Maître Cerise, menuisier de son état, et avec Mangefeu, le montreur de marionnettes. Pinocchio, à l'inverse de ces trois instances totémiques, n'est pas un être humain, et s'il le devient, à la fin, c'est pour que tout soit bien qui finisse bien – pour que le pantin pensant puisse enfin être immolé sur l'autel du nombrilisme anthropocentriste. Une lecture freudienne du



conte, au fond, ne fait qu'aller dans le sens des études habituelles : famille désunie, enfant abandonnique et sauvetage inespéré.

Inconsciemment d'ailleurs, Pinocchio ne veut pas de Geppetto pour père. Ni de Geppetto, ni de Maître Cerise, ni de Mangefeu. Ce qu'il veut, c'est demeurer indéfini, continuer à souffrir d'inconsistance sémantique, rester hanté. On le comprend. Les trois papas qu'il croise sur son chemin ne sont pas des individus très recommandables. Le premier est un lâche, le second, un sorcier, et le troisième, un tortionnaire. Excédé par le boniment du criquet moralisateur, qui insiste lourdement sur ses prétendus devoirs de fils, le pantin va jusqu'à se dire : « À bien écouter, chacun se mettrait en tête d'être notre père ou notre maître (*AP*, p. 111). » Cette réflexion de Pinocchio résume parfaitement son problème : s'il ne peut avoir ni papa ni maître, c'est parce qu'il n'est ni humain ni animal. Quant à la question de la mère, Pinocchio en a une et n'en a pas, c'est ambigu. La petite fée bleue, après avoir été mourante, après avoir été sa sœur, deviendra sa mère, *in extremis*, pour les besoins de l'agrégation finale.

Ce en quoi Freud et sa lecture « familiale » du totémisme s'avèrent plus convaincants, ce n'est pas lorsqu'ils tentent de réduire l'énigme totémique à la seule question œdipienne, mais lorsqu'ils rejoignent Frazer et Lang en s'interrogeant sur l'aspect « nominaliste » de la question. Rappelons que, pour Lang, la fonction du totémisme consiste à différencier les individus les uns des autres en leur donnant des noms de plantes ou d'animaux.

Et même l'adulte civilisé, écrit Freud, s'il analysait son attitude dans beaucoup de cas, n'aurait pas de peine à constater qu'il n'est pas aussi loin qu'il le croit d'attacher aux noms propres une valeur essentielle et de trouver que son nom ne fait qu'un avec sa personne<sup>23</sup>.

Outre les aspects psychosociaux inhérents au don du nom (réification de l'autre, instauration de groupes et de lignées, « externalisation »), on peut aussi y voir un signe pré-scientifique, ce que Lévi-Strauss, dans son essai éponyme, appellera de la

---

<sup>23</sup> Sigmund Freud, *ibid.*, p. 85.

« Pensée sauvage ». Dire de tel individu qu'il est un porc-épic, c'est peut-être lui faire insulte, mais c'est aussi s'exclure soi-même de la catégorie des porcs-épics ; en termes d'anthropologie structuraliste, c'est envisager l'univers en termes d'ensembles et de sous-ensembles. En un mot, c'est de la différenciation. Cette différenciation peut être perçue comme le fameux « bricolage » lévi-straussien, qui est velléité taxinomique, ambition ordinatrice. Nommer, c'est classer, différencier, inclure et exclure ; nommer, c'est fixer.

À peine rentré chez lui, Geppetto prit aussitôt ses outils et se mit à tailler le bois pour fabriquer son pantin.

« Comment vais-je l'appeler, se dit-il. Je veux l'appeler Pinocchio. Ce nom va lui porter chance. J'ai connu toute une famille de Pinocchi : Pinocchio le père, Pinocchia la mère, Pinocchi les enfants, et tous se la coulaient douce. Le plus riche d'entre eux demandait l'aumône. »

Quand il eut trouvé le nom de son pantin, il commença à travailler pour de bon, et lui fit aussitôt les cheveux, puis le front, puis les yeux (*AP*, p. 49).

Le baptême de la marionnette nous montre très clairement que Geppetto commence par garder une distance affective vis-à-vis de sa créature. Il ne l'appelle pas Geppetto junior, il ne l'appelle Polendina le fils, il l'appelle *Pinocchio*. Nom presque générique, à l'en croire, nom synonyme de misère et de tragique farniente. Le mot semble tombé du ciel, comme s'il était le seul qui puisse convenir à cet outil censé, rappelons-le, pourvoir à la subsistance du sculpteur. Et puisque nous n'avons pas l'ambition de comprendre les contradictions de Geppetto (pourquoi donner à son gagne-pain un nom de crève-la-faim ?), nous préférons concentrer toute notre attention sur l'appellation, au sens totémique, de la marionnette.

Dans « Qui était Collodi », Fernando Tempesti, qui consacre un chapitre à la question<sup>24</sup>, nous apprend que *Pinocchio* signifie « graine comestible du pin », aussi appelée *Pinocolo* à Pistoia, *Pinottolo* à Sienne, *Pinolo* à Florence, etc. Une traduction littérale, en français, vaudrait à Pinocchio le nom, cher à Francis Veber, de *Pignon*. Ce que le terme italien exprime encore, c'est l'intrication de *pino*, le pin, et de *occhio*, l'œil. Pinocchio donc, outre sa signification alimentaire, renvoie à ce champ

<sup>24</sup> Fernando Tempesti, « Chi era il Collodi », dans *Pinocchio*, *op. cit.*, pp. 110-111.

sémantique très riche qu'est celui des arbres anthropomorphes, des yeux dans les troncs, des écorces épidermiques et des conifères sourcilleux.

Pinocchio-l'amande-du-pin ou Pinocchio-l'œil-du-résineux ; Pinocchio déjà tirailé, avant même d'avoir été sculpté, entre deux univers : celui de l'aliment et celui de la forêt. Pinocchio bon à manger et Pinocchio bon à jeter au feu. Pinocchio la pigne et Pinocchio l'utilitaire. Son nom lui va comme un gant ; il a la puissance performative du Verbe d'avant l'Êtant ; il modèle la bûche et la transforme en principe dichotomique, sorte de balai goethéen individualisé, arbre à sabots saisi par la panique, phasme tout en candeur, plus instable qu'une girouette.

Les yeux terminés, imaginez la stupéfaction de Geppetto quand il s'aperçut que ces yeux bougeaient et l'observaient fixement. [...]

- Vilains yeux de bois, pourquoi me regardez-vous ?

Personne ne répondit.

Alors, après les yeux, il fit le nez ; mais ce nez, il l'avait à peine terminé qu'il commença à grandir. Et il grandit, grandit, grandit, au point de devenir, en quelques minutes, un nez qui n'en finissait plus (AP, p. 49).

Tempesti nous apprend encore que dans certains dictionnaires, l'expression « andar da Pinocchio » signifie assez curieusement *mourir*. Intrigué par l'origine de cette locution, Tempesti suggère qu'elle doit sa signification à un glissement métonymique de type : pignon – pin – bois du pin – cercueil – mort. Quoiqu'il en soit, on ne peut être que frappé par la correspondance entre le sens caché du nom de Pinocchio (« la marche à la pive ») et le cercueil qu'attend la fillette aux cheveux bleus dans le dernier chapitre de *La Storia di un burattino*. Correspondance voulue par l'auteur ou simple coïncidence lexicale ? Mystère. Disons seulement que pour exprimer l'ambivalence, l'animé et l'inanimé, la fertilité et la morbidité, la danse des opposés, il n'y a pas mieux, en italien, que le nom donné au fruit de la pomme de pin.

En termes de psychologie totémique, Pinocchio porte un nom qui comporte différents niveaux de sens, sens qui naviguent entre les extrêmes, entre noix comestible et dernière demeure, entre appareil visuel et arbre d'origine antédiluvienne. À ce titre, on peut associer le nom de Pinocchio, et *a fortiori* tout le

« principe pinocchiesque », au concept d'*agencement* que Gilles Deleuze et Félix Guattari élaborent dans *Mille Plateaux*.

*Bref aparté schizo-analytique.* Pinocchio : mot-valise, nous l'avons vu, mais aussi hybridation conceptuelle entre une bûche et un esprit. « Voilà donc la première division de tout agencement : il est à la fois, et inséparablement, d'une part agencement machinique, d'autre part agencement d'énonciation<sup>25</sup>. » Ce qu'est l'agencement de la schizo-analyse, c'est la mise en relation de deux niveaux de sens, de deux strates signifiantes qui se « reterritorialisent » l'une sur l'autre, et qui « involuent » à partir de là. Volatile et virus, par exemple, dans le cas de la grippe aviaire. Ou âme et bois, dans le cas de Pinocchio. Agencer, dans l'esprit décalé de *Mille Plateaux*, c'est délirer, emprunter une ligne de fuite, « faire rhizome ». Quand Freud bâtit des hypothèses à l'aide de mythes de son cru, Deleuze et Guattari chevauchent des lignes de fuites et se propulsent avec des agencements. Dénonçant la pensée paranoïaque des systèmes totalitaires, les auteurs de *L'Anti-Œdipe* penchent vers la sorcellerie plutôt que vers la hiératique pensée des sédentaires. Leur philosophie se veut *machine de guerre*, antidote à tout. « On reconnaît la position schizo, être à la périphérie, tenir par une main ou un pied<sup>26</sup>... » Leur système philosophique, en tant que glissade incessante, principe métamorphique de déconstruction-reconstruction perpétuelle, entre en résonance avec notre lecture effrénée des *Aventures de Pinocchio*. Pas d'arrêt, par pitié ; surtout ne pas laisser de prise à la pensée paysagiste, à cet élan pastoral, domestique, qui après trois lignes bêlerait que l'évadé ligneux qu'est Pinocchio n'aspire, lui aussi, qu'au fer rouge, qu'à la tonsure, qu'à l'enrôlement. Jamais chair à canon, il se propulse entre les lignes, comme un démon, et court-circuite toute velléité de conformisme. Aujourd'hui plus que jamais, c'est vital. Apologie de l'insoumission, texture extatique de l'enfance, tirer la langue, mordre. Agencer à la vie à la mort, combiner nez et branche, pied et racine ; aguiller des noix sur un bâton.

<sup>25</sup> Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, op. cit., p. 629.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 47.

Pinocchio (donc) en tant qu'antidote, que dérapage et que concept ; Pinocchio l'anti-mouton, le loup, le fou, le schizoïde. Qui constitue un agencement phénoménal, comparable certes au Fils de l'Homme sur sa croix, mais fractionné comme un pape de Francis Bacon, anticipant l'acide, jamais fixé.

Qu'est-ce qu'un agencement ? C'est une multiplicité qui comporte beaucoup de termes hétérogènes, et qui établit des liaisons, des relations entre eux, à travers des âges, des sexes, des règnes – des natures différentes [...]. Ce qui est important, ce ne sont jamais les filiations, mais les alliances et les alliages ; ce ne sont pas les hérédités, les descendances, mais les contagions, les épidémies, le vent<sup>27</sup>.

Les filiations ne sont pas importantes. C'est en cela que nous privilégierons l'approche deleuzo-guattarienne du totémisme à celle, trop déterministe, de Freud. La famille n'est pas tout, surtout quand on est de génération spontanée. Les alliances, dans ce sens, passent avant les descendances. Pas les alliances entre Pinocchio et Geppetto (ou entre Pinocchio et la Fée bleue), qui ne sont que concaténation de syntagmes diégétiques, mais les alliances à l'intérieur de Pinocchio, entre les pôles que sont l'humanité, l'animalité et la « végétalité », les alliances tissées aussi entre le principe métamorphique constitutif du pantin et les différents spécimens qu'il croise sur son chemin. En un mot, les alliances qui nous concernent ne sont pas générationnelles, mais taxinomiques. Le triangle œdipien n'est pas tout ; derrière papa, maman et bébé, il y a les arbres, les bêtes, les autres pantins ; derrière la carcérale cellule familiale, il y a la forêt et les châtaignes, les champs parsemés de coquelicots, les coquilles de noix sur l'eau, l'école buissonnière.

#### 2.4.5. Lévi-Strauss et l'associationnisme.

C'est à Claude Lévi-Strauss que reviendra l'honneur de clore notre passage en revue du grand débat totémique ; c'est à ce Cassandre de haute voltige qu'échoira la délicate responsabilité de jeter un pont entre le totémisme de jadis, ce fantôme insaisissable, et ce que, pour les besoins de notre étude, nous appellerons le néo-totémisme.

---

<sup>27</sup> Gilles Deleuze et Claire Parnet, *Dialogues*, op. cit., p. 84.

En mettant de côté l'approche œdipienne, certes efficace mais résolument trop parcellaire, le totémisme qui nous intéresse consiste essentiellement en une relation particulière entre une créature humaine et un emblème non-humain. Cet emblème, on l'a vu avec Freud, peut être un nom, tout simplement, dont la fonction totémique sera de fixer l'identité dans une série de représentations, tantôt identificatoires, tantôt différenciatrices. S'appeler Pinocchio, c'est s'implanter totémiquement dans le champ d'investissement propre aux pignons, aux branches, aux pives ; c'est accepter implicitement de s'individuer (et d'*involver*) à partir d'un univers lexical très marqué symboliquement par la mort, par la faim, par l'œil et par le bois.

En dehors de cet axe nominal, qui met l'accent sur le pouvoir performatif du Verbe, il y a l'idée plus féconde et moins discutable d'un appel « intellectuel » de l'être humain vers son environnement immédiat. C'est là le postulat de Claude Lévi-Strauss. Ce à quoi cette idée renvoie, c'est à l'indifférenciation implicitement contenue dans la notion d'animisme, soit à un état pré-culturel qu'aurait connu l'homme avant d'être davantage « humanisé » – moment a-historique où la limite entre les choses et les êtres, faute de Verbe (et peut-être aussi d'angoisse), n'était pas encore clairement fixée. L'anthropologie de Lévi-Strauss est une philosophie de la connaissance, une épistémologie de la différenciation. Si le projet structuraliste s'avère aujourd'hui délaissé, parce que trop systématique, l'apport essentiel de l'anthropologie lévi-straussienne réside essentiellement, selon nous, dans son humanisme. Croire en des structures élémentaires, de la parenté, de la croyance ou de la pensée, refuser la dichotomie entre sauvages et civilisés, chercher sans cesse dans le chaos du réel les passages entre les règnes, les logiques de la continuité, les plus petits dénominateurs communs, c'est une entreprise qui présuppose une unité profonde entre la texture de l'univers et celle du psychisme humain. Or ce postulat fut aussi celui des défricheurs du totémisme, ces conquistadores donquichottesques à qui Lévi-Strauss, tout affairé à son entreprise déconstructiviste, oublie parfois de rendre hommage.

*Le Totémisme aujourd'hui*, ouvrage clé dans notre étude des *Aventures de Pinocchio*, commence dans le scepticisme et le sarcasme. Lévi-Strauss fait feu de tout

bois, il condamne quarante années de recherches totémiques en quelques pages et, comme Goldenweiser avant lui, il révèle toute l'inconsistance théorique de la notion. Totémisme équivaut à illusion, à amalgame, à utopie ; totémisme n'est que vaste farce, l'autre nom donné, l'espace d'un demi siècle, à l'arrogance ethnocentrique de l'Occident. « Le totémisme est d'abord la projection hors de notre univers, et comme par un exorcisme, d'attitudes mentales incompatibles avec l'idée d'une discontinuité entre l'homme et la nature, que la pensée chrétienne tenait pour essentielle<sup>28</sup>. »

Parallèlement à cette critique idéologique de la notion, Lévi-Strauss montre que l'idée de totémisme, victime de son succès, a vite été saturée par l'excès d'attentes, par la profusion de sens et la débauche d'interprétations dont on la bombardait. Procédant lui aussi à un passage en revue du grand débat totémique, l'auteur de *Tristes tropiques* s'interroge sur l'exaltation de ses prédécesseurs autant que sur la confusion dans laquelle nombre d'entre eux se sont pendant longtemps complus. La critique lévi-straussienne, quoique inutilement cinglante, a le mérite de séparer les choses et de les mettre à plat. Ainsi comprend-on que, sous l'étiquette de « totémisme », deux grands problèmes ont été amalgamés, celui de l'identification aux animaux et celui de la dénomination des groupes fondés sur la parenté. Partageant les vues de Boas, Lévi-Strauss en vient à envisager une pluralité de totémismes ; citant Tylor, père de l'animisme et instigateur de cet interminable malentendu, l'anthropologue montre combien l'idée totémique a été d'emblée surestimée et comment Tylor lui-même en est arrivé à prendre ses distances vis-à-vis du délire spéculatif qui gagnait tous les ethnologues.

Le totémisme pris pour ce qu'il est, à savoir un sous-produit de la théorie du droit, et sorti de l'immense contexte de la religion primitive, s'est vu attribuer une importance hors de proportion avec son rôle théologique véritable<sup>29</sup>.

Revenu à son tour à la case départ, après n'avoir laissé sur son passage que ruines et terres dévastées, Lévi-Strauss propose de reconsidérer le « prétendu totémisme » à l'aide d'une nouvelle grille d'analyse. Débarrassé de ses scories, la notion gagne à

<sup>28</sup> Claude Lévi-Strauss, *Le Totémisme aujourd'hui*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « mythes et religions », 2002 [1962], p. 8.

<sup>29</sup> Edward B. Tylor, cité par Claude Lévi-Strauss, dans *ibid.*, p. 23.

être repensée ; intégrée dans une problématique nouvelle, à savoir celle de l'anthropologie structurale, l'idée totémique ne manquera pas de dévoiler ses plus intimes secrets. Et c'est ici que les choses deviennent passionnantes ; c'est à partir de là que Lévi-Strauss va proposer sa propre et séduisante théorie du totémisme.

Avant d'en dire davantage, un petit détour par *La Pensée sauvage* s'impose. Dans cet ouvrage capital, lui aussi publié en 1962 (juste après *Le Totémisme aujourd'hui*), le père de l'anthropologie structurale présente plus rigoureusement les bases de sa philosophie. Ainsi, après avoir insisté sur l'universalité de la pensée scientifique, sur la naturalité de cette prédisposition chez l'être humain, l'essayiste suggère de considérer la pensée pré-scientifique, ou « Pensée sauvage », comme le cœur même du projet ethnologique. Appréhendé sous cet angle (passage de la nature à la culture), le totémisme, plutôt qu'appartenir à la sociologie de la religion ou à la théorie du droit, relève de l'approche structuraliste de la connaissance et de l'étude comparée de cette aptitude ordonnatrice chez les différents groupes humains. La notion perd son aura métaphysique ; il n'est plus question de s'interroger sur l'animalité humaine ou sur l'ubiquité des esprits tutélaires, mais d'intégrer l'idée de totémisme dans les règles qui régissent et structurent la réalité sociale. Arbitraire comme l'est le signe chez Saussure, le totem devient une métaphore ; il sert à penser et à comprendre, pas à contraindre ou à exorciser. Il n'est rien d'autre, en définitive, qu'une manière d'interroger l'identité via l'altérité, de se penser *soi-même comme un autre* ; il est un tiers symbolique, un « opérateur » à l'aide duquel s'instaure une dialectique, pré-scientifique et « bricoleuse », entre l'autre et le même.

Lévi-Strauss, en débarrassant le totémisme de toute connotation superstitieuse ou « primitive », en l'assimilant au « connais-toi toi-même » de la philosophie grecque, en vient très naturellement à associer la notion aux pensées mythique et poétique. Inspiré par la théorie saussurienne comme par les recherches linguistiques de Jakobson, l'anthropologue propose d'étudier le totémisme sous l'éclairage, différenciateur et analogique, de la dialectique structurale. Ce qu'il choisit d'appeler de la « pensée totémique » devient ici l'équivalent de la pensée mythique, car répartissable sur les axes analogique et syntagmatique ; assimilé à un vecteur de connaissance,



comme le chiffre mathématique ou le sème en linguistique, le totem est à la Pensée sauvage ce que le concept est à la philosophie moderne. Il est un outil de connaissance, un moyen idéal pour penser la Différence, un pont jeté entre la nature et la culture, entre l'humain et le non-humain.

Les différences entre les animaux, que l'homme peut extraire de la nature et passer au compte de la culture (soit en les décrivant sous forme d'oppositions et de contrastes [...]), sont assumées comme emblèmes par des groupes d'hommes, afin de dénaturer leurs propres ressemblances<sup>30</sup>.

Le totem, expurgé de ses attributions romantiques, devient donc une instance différenciatrice dont les fonctions, tant sociales qu'individuelles, restent complexes et foisonnantes. Le totem sépare, le totem unit, le totem distribue. Si celui-ci est de l'ours, celui-là est du carcajou ; si ceux-ci ont pour totem l'arc-en-ciel, ceux-là, en revanche, se réclament du saule pleureur. Je suis Gémeaux, tu es Balance. Ceux de la troisième compagnie sont des lévriers, nous, des aigles. Etc, etc.

Reprenant la réflexion où d'autres, notamment Durkheim et Radcliff-Brown, l'avait laissée, Lévi-Strauss réussit le tour de force d'intégrer tous les courants axiomatiques dans un seul, et contrairement à Freud, qui déformait l'idée totémique pour qu'elle corresponde à son modèle théorique, l'auteur d'*Anthropologie structurale* élargit le champ analytique et propose un modèle qui ne restreint pas la question au seul tabou de l'inceste.

Le totem selon Claude Lévi-Strauss ne serait donc pas le garant du respect d'un code, qu'il soit matrimonial ou alimentaire, il n'aurait rien à voir avec l'idée de contrainte sociale ou culturelle, mais ne serait qu'un moyen pré-scientifique dont se seraient doté presque toutes les communautés humaines pour penser leur propre nature *en opposition* au monde végétal et animal. Être humain n'est pas une évidence, avant de se savoir anthropoïde il faut se confronter à ce que l'on n'est pas. Aussi, contre la menace de l'indifférenciation, très présente dans la pensée mythique, l'individu s'associerait à un totem, non pas pour entretenir avec lui une relation contraignante, mais pour se situer et dans son propre clan et dans son propre règne.

---

<sup>30</sup> Claude Lévi-Strauss, *La Pensée sauvage*, Paris, éditions Plon, 1962, p. 143.

C'est parce que l'homme s'éprouve primitivement identique à tous ses semblables (au nombre desquels il faut ranger les animaux, Rousseau l'affirme expressément), qu'il acquerra, par la suite, la capacité de *se* distinguer comme il *les* distingue, c'est-à-dire de prendre la diversité des espèces pour support conceptuel de la différenciation sociale<sup>31</sup>.

La clé du totémisme, dont Lévi-Strauss trouve la substantifique moelle chez Rousseau, c'est la conceptualisation métaphorique de la Différence ; c'est « *l'application de l'univers animal et végétal sur la société*<sup>32</sup> », autrement dit : l'associationnisme.

À travers cette nouvelle approche, les notions et croyances de type totémique, quelque irrationnelles qu'elles puissent paraître, peuvent être rattachées à une anthropologie de la pensée et de l'intellection.

[Elles] méritent surtout l'attention, note Lévi-Strauss, parce qu'elles constituent, pour les sociétés qui les ont élaborées ou adoptées, des codes permettant, sous forme de systèmes conceptuels, d'assurer la convertibilité des messages afférents à chaque niveau [...], c'est-à-dire des rapports que les hommes entretiennent avec eux-mêmes [...]<sup>33</sup>

Ainsi « l'opérateur totémique », tel que le définit Lévi-Strauss, permet une médiation entre nature et culture, toutes deux pensées sous forme de séries parallèles et antinomiques. Cette médiation a pour but de créer des analogies dynamiques, elles-mêmes destinées à une entreprise de classification à l'intérieur de l'espèce. « Le totem recouvre des relations, idéalement posées entre deux séries, l'une *naturelle*, l'autre *culturelle*<sup>34</sup>. » Il n'est rien d'autre, en dernière analyse, qu'un opérateur symbolique qui ordonne le réel et tient le chaos à distance.

Lévi-Strauss, à l'inverse de ses prédécesseurs, fait du totem une entité qui dépasse la nature idiosyncrasique de la chose totémisée. Que le totem soit végétal ou animal, peu importe (dans l'absolu) ; ce qui compte, c'est qu'il est : « [...] un outil conceptuel aux multiples possibilités, pour détotaliser et retotaliser n'importe quel domaine, situé dans la synchronie ou la diachronie, le concret ou l'abstrait, la nature ou la culture<sup>35</sup>. »

<sup>31</sup> Claude Lévi-Strauss, *Le totémisme aujourd'hui*, op. cit., p. 149.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 148 (c'est moi qui souligne).

<sup>33</sup> Claude Lévi-Strauss, *La Pensée sauvage*, op. cit., p. 24.

<sup>34</sup> *Le Totémisme aujourd'hui*, p. 27.

<sup>35</sup> *La Pensée sauvage*, p. 196.

Comme le nom chez Freud, le totémisme tel que l'envisage l'auteur de *La Pensée sauvage* est un moyen de mettre en relation des réalités *a priori* très dissemblables ; il permet de concevoir des corrélations ou des oppositions que, faute de concept intermédiaire, l'individu ne serait pas à même de penser *en miroir*.

Or Pinocchio (pour revenir à lui), ce vaillant maître-nageur qui tracte Geppetto loin des crocs d'un effroyable requin, ce futur petit vannier qui se verra récompensé de ses efforts par une pleine bourse de sequins d'or, or Pinocchio, à l'instar de l'opérateur totémique élaboré par Lévi-Strauss, tient lieu de *fixateur conceptuel* dans un univers chaotique (donc réaliste) que l'indifférenciation continuellement menace. Pinocchio, en tant que creuset de la contradiction, agencement entre l'âme et le bois, *entre les règnes*, permet de penser et d'approfondir, comme *a contrario*, la question de la spécificité humaine. Pinocchio-l'œil-du-pin, Pinocchio-l'âme-de-la-bûche, Pinocchio-l'entre-deux renvoie à la « Pensée sauvage » dans le sens où il assure, de par sa constitution même, la dialectique entre la nature et la culture et qu'il intériorise le va-et-vient classificatoire propre au phénomène totémique.

Plutôt que de l'assimiler à un enfant en germe, que ses contradictions tiraillent et retiennent, nous suggérons d'appréhender Pinocchio comme un révélateur. Il est l'envers de notre hantise de l'Adversaire ; comme Münchhausen, il est assis sur un boulet de canon et, de sa position particulière, il nous invite à reconsidérer la nôtre, brièvement, le temps d'un bref survol. Tour à tour « bûche », « pantin », « poulain », « lièvre », « petit bois », « nigaud », « macchabée », « écolier », « chien », « poisson », « âne » (etc., etc.), il s'amuse à incarner tout ce qui existe, ou presque, et puisque cette mosaïque d'identités est mitraillée, qu'elle nous est donnée à lire comme une volée de bois vert, nous nous découvrons dans notre altérité humaine par à-coups, par sursauts, spasmes, chocs, hoquets et autres coq-à-l'âne. Comme la pauvre Alice, exposée à un carnaval d'incongruités anthro-po-animalières, nous sommes amenés à nous réfléchir dans quelque chose d'intimement étranger à notre nature humaine. Avec Pinocchio, cette véritable crécelle identitaire, nous sommes

assourdis d'analogies, d'entrées, de ramifications cassantes et fracturées. Tant et si bien d'ailleurs que, sans même nous en rendre compte, nous baissons la garde...

Mais nous allons trop vite. Nous mettons l'âne avant la carotte, le requin avant la mer. Avant de nous précipiter vers des conclusions plus aguicheuses que de lascives sirènes, fixons d'abord l'horizon, là où se dressent les écueils et où rugissent les sempiternels trouble-fête. Pinocchio sera changé en garçonnet, pontifiant ces importuns ; que tu le veuilles ou non, il va quitter sa carapace de bois, exactement comme un papillon sa chrysalide, et adopter l'attitude que telle situation requiert.

Quand il se regarda dans le miroir, il se prit pour un autre. Ce n'était plus l'image d'une marionnette de bois qui s'y réfléchissait, mais l'image vive et intelligente d'un bel enfant aux cheveux châtons, aux yeux bleus, l'air triomphant, gai comme un pinson parmi les fleurs (*AP*, p. 313).

Au lieu de rester nous aussi pétrifiés devant l'image d'un petit d'homme que son reflet subjugué, tentons plutôt de reconsidérer le personnage collodien à l'aune des quelques considérations anthropologiques évoquées ci-dessus. Et répétons que le Pinocchio qui nous intéresse reste, nonobstant la fin de la fable, une créature double, mi-humaine mi-végétale, un agencement extrêmement fécond entre l'âme et le bois. Le miroir que Collodi fait intervenir dans le dernier chapitre est comme une poignée de poudre de perlimpinpin jetée au beau milieu de nulle part. S'il permet à un inepte garçonnet de s'enthousiasmer devant sa belle apparence, il n'ouvre pas pour autant la porte à un ailleurs meilleur ou à une réversibilité digne de foi. C'est un miroir lacanien, pas carrollien<sup>36</sup>. L'image qu'il offre de lui-même à Pinocchio relève de l'*imaginaire*, c'est-à-dire de la mise en abyme de l'effroi identitaire ; l'image qu'il vole à l'indigné lecteur, dans le même mouvement, est celle, *symbolique*, d'une altérité libératrice, d'une altérité en l'occurrence totémique, puisqu'en même temps humaine et non-humaine. D'un coup de baguette anti-magique, en somme, la fée nous a désenchanté ; elle a atomisé nos rêves, et détotémisé Pinocchio.

Ce en quoi Pinocchio est totémique, comme les Musiciens de Brême ou Gregor Samsa, c'est dans le fait qu'il est un humain empêché, un proto-enfant que sa vraie

<sup>36</sup> Cf. Jacques Lacan, « Le stade du miroir comme formation de la fonction de Je telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique », dans *Écrits*, Paris, édition du Seuil, 1966.

nature fait tendre vers quelque chose d'autre. À moitié humain, Pinocchio ne peut pas échapper à son devenir-arbre ; condamné à vivre en équilibre instable entre deux séries, l'une végétale, l'autre animale, le héros collodien se révèle emblématique d'une certaine crise du principe totémique. Sa duplicité n'est pas seulement psychologique (ou morale), elle est aussi biologique, taxinomique. Contrairement à l'enfant que nous avons tous été, contrairement à l'arbre que nous avons tous contemplé, il ne peut s'appuyer sur la reposante appartenance à une espèce et, de fait, n'est pas libre de dégénérer comme chacun. Il est seul. Et rappelle en cela l'hybride inventé par David Cronenberg dans *The Fly* ou le répliquant créé par Philip K. Dick dans *Blade Runner*. L'autre, que ce soit l'humain ou l'arbre, est toujours partie prenante de son identité ; l'opérateur symbolique représenté par le totem n'est plus à l'extérieur, et pour ainsi dire à l'opposé, mais à l'intérieur, dans une relation à la fois concurrentielle et complémentaire. Derrière l'apparence d'une hybridité joyeuse et mécanique, la vraie nature de Pinocchio est monstrueuse. Totémique, Pinocchio l'est d'abord et avant tout parce qu'il *incarne*, au premier sens du terme, le totémisme. En lui coexistent deux séries, et celles-ci, contrairement à la dialectique structuraliste, ne font pas que dialoguer par l'intermédiaire d'un associationnisme totémique : elles fusionnent, s'enlacent, s'allument et, de la même manière qu'un réacteur, entrent en combustion spontanée.

## 2.5. Néo-totémisme.

En proposant la notion de « néo-totémisme », un rien pompeuse, nous n'avons pas pour ambition d'empiéter sur le terrain des anthropologues, encore moins de réinventer la roue. Après la débâcle de 1929, le totémisme a continué d'exister, plus discrètement qu'avant et dans un domaine disons plus uniforme. C'est essentiellement dans les acceptions freudienne et lévi-straussienne du terme qu'il est aujourd'hui encore appréhendé. Le totémisme qui nous intéresse, même s'il reste très déterminé par l'approche structuraliste, devra embrasser un champ plus large que celui, pré-cognitivist, que nous venons de présenter. L'inconvénient du structu-

ralisme, c'est qu'il limite la question totémique à une dialectique entre nature et culture, comme si l'imperméabilité des deux champs allait de soi, comme si avant ce va-et-vient classificatoire il n'y avait prétendument pas d'ordre, pas de logique, et qu'au-delà il n'y a point de salut.

Le long volet théorique que nous avons consacré au totémisme, et qui nous aura vu délaisser durablement le personnage de Pinocchio, avait pour but d'embrasser toutes les approches et représentations de la notion. Davantage que par souci d'exhaustivité, nous avons voulu, en procédant de la sorte, insister sur la nature arachnéenne du totémisme et, contrairement à Freud et Lévi-Strauss, ne pas jeter le bébé avec l'eau du bain. Le totémisme que nous souhaitons explorer dans notre étude des *Aventures de Pinocchio* consiste en un réseau très dense de symboles, de pistes et d'intuitions ; même s'il y a risque, en voulant tout garder de l'épopée totémique, de nous disperser, il nous paraît toutefois important de considérer la notion dans toute sa richesse conceptuelle. Même si l'approche lévi-straussienne reste prioritaire, dans le sens où elle met l'accent sur l'associationnisme de la relation totémique, nous nous en voudrions de ne pas considérer le totémisme sous toutes ses facettes, soient-elles abstruses, soient-elles démodées.

Le totem est certes un opérateur symbolique, un « fixateur sauvage », il est bien sûr un substitut du père, une extériorisation du surmoi, mais il est aussi un tabou extra-familial, un pourvoyeur de symboles, un moyen de sublimer l'angoisse, un écran tendu devant le Vide, un code civil préhistorique, un jalon vers le monothéisme, une intériorisation des vertus de l'ancêtre, de l'animal, du cosmos, un sacrifice potentiel, un tremplin vers le monde des esprits, un monolithe à la Kubrick, un empilement de principes ou un *Rosebud* oublié dans la neige. Nous moquons-nous du monde en proposant de scruter l'indocile pantin à travers la lorgnette du kaléidoscope totémique ? Un peu, assurément, mais la moquerie ne se veut ni gratuite ni sardonique. Elle est de la même essence, et dans l'idéal du même esprit, que ce qui préside à la rédaction des *Aventures de Pinocchio*. La poétique collodienne, nous l'avons vu, s'abreuve à la source de la contradiction, et cette contradiction, que l'on retrouve dans les proses de Walser, Kafka ou Gombrowicz, se retrouve également

dans la dialectique lévi-straussienne, dans l'ambivalence œdipienne, dans la fuite pinocchiesque et, bien sûr, dans le grand chaudron totémique.

Comme Philippe Descola, auteur du très fouillé *Par-delà nature et culture*, nous croyons nécessaire de repenser l'opposition entre les deux catégories faïtières de l'anthropologie contemporaine. Le néo-totémisme auquel nous faisons allusion plus haut renvoie à « l'anthropologie moniste » appelée par l'anthropologue français. Le personnage de Pinocchio, en sa qualité d'hybride, nous invite à appliquer l'enjeu totémique sur une œuvre littéraire et à interroger, grâce à ce génial agencement entre nature et culture, ce que beaucoup appellent le Grand Partage.

L'anthropologie est donc confrontée à un défi formidable : soit disparaître avec une forme épuisée d'humanisme, soit se métamorphoser en repensant son domaine et ses outils de manière à inclure dans son objet bien plus que l'*anthropos*, toute cette collectivité des existants liée à lui et reléguée à présent dans une fonction d'entourage. Ou, pour le dire en termes plus conventionnels, l'anthropologie de la culture doit se doubler d'une anthropologie de la nature, ouverte à cette partie d'eux-mêmes et du monde que les humains actualisent et au moyen de laquelle ils s'objectivent<sup>37</sup>.

Le néo-totémisme est en fait une régression. Il entend ressusciter l'enthousiasme des pionniers, replonger dans le merveilleux monde animiste, redonner vie à l'idée païenne, pré-œdipienne et pré-chrétienne, d'indifférenciation. Ce qu'est l'animisme, celui des mythes, celui des rêves et des fictions, c'est d'abord la croyance dans une réalité commune aux humains et aux non-humains ; « [...] c'est l'imputation par les humains à des non-humains, écrit Descola, d'une intériorité identique à la leur<sup>38</sup>. » Ce qu'est le totémisme, dans le même esprit (et selon les études australiennes de la notion), c'est une certaine complexification de l'idée animiste, où humains et non-humains s'hybrident, existent tels quels, forment des créatures allégoriques, échantent intériorité et extériorité, rendant caduque la discontinuité entre nature et culture et obligeant à repenser, comme le fit Rousseau, nos bonnes vieilles représentations. Cette réversibilité des natures et ce partage de l'âme, que présuppose, par

<sup>37</sup> Philippe Descola, *Par-delà nature et culture*, Paris, éditions Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 2005, p. 15.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 83.

exemple, le *Dreaming* aborigène, n'existe pas dans la théorie structuraliste<sup>39</sup>. Celle-ci considère le totémisme comme quelque chose qui court entre les séries culturelle et naturelle, comme un vecteur de signification entre deux réalités antinomiques. D'un côté, l'autre, et de l'autre, l'humain. L'approche lévi-straussienne écarte les idées d'intersection, de contact ou de patrimoine conjoint. Si le totémisme de Freud est obnubilé par l'idée générationnelle, celui de Lévi-Strauss reste très déterminé par la fixité ordonnatrice de séries mises en parallèle. C'est pourquoi il s'agit de garder leurs hypothèses à l'esprit, et d'inclure d'autres propositions à notre appareillage conceptuel. C'est pourquoi il faut dire, en définitive, que le totémisme, considéré simplement comme « externalisation identificatoire », permet d'interroger et la perception que l'humain a des autres règnes et ce en quoi les bêtes, les plantes ou les minéraux se distinguent de l'être humain. Nous n'avons certes accès qu'à un bout de la lorgnette, mais comme c'est le cas dans la transe chamanique, dans le miracle artistique ou dans le lâcher-prise contemplatif, nous pouvons accéder par accident, *folle fulgurance d'un bris de miroir*, à l'expérience, fugace et enchanteresse, de l'Ouverture.

Alors traversons (en prenant Pinocchio par la main).

---

<sup>39</sup> « Les hommes ayant été découpé dans un matériau composite, écrit Descola [en faisant référence au mythe aborigène], leur singularité morphologique s'accompagne d'une inévitable hybridité substantielle que vient rappeler leur association totémique à la plante ou l'animal dont ils ont été dissociés [...] », dans *ibid.*, p. 232.



## Troisième partie

### L'OUVERT

#### 3.1. Ce en quoi Pinocchio est bon à penser symboliquement.

Dan Sperber, dans l'article anthropo-cognitivistique qu'il consacre aux taxinomies animales, se penche sur le cas des créatures hybrides, qu'elles aient leur pendant ou non dans la nature<sup>26</sup>. Dans ce texte d'inspiration lévi-straussienne, l'anthropologue propose de repenser la question du classement des extrêmes. Contre l'avis de ses prédécesseurs, Sperber montre avec humour que le cas des animaux hybrides, dans la symbolique qu'ils véhiculent, mérite d'être considéré à rebrousse-poil, non plus comme domaine de « l'exception qui confirme la règle » mais comme remise en cause de l'idée même de taxinomie. Ce à quoi Sperber s'intéresse, pour dire les choses peut-être plus simplement, c'est à l'arbitraire des catégorisations usuelles, à la place qu'y occupent hybrides, monstres et animaux prétendument parfaits, et à la légitimité anthropologique d'un tel questionnement.

Ainsi, en mettant d'abord l'accent sur le caractère symbolique des animaux dans toutes les cultures, Sperber commence par réfuter l'hypothèse couramment admise selon laquelle le degré de « symbolicité » de l'animal procéderait de son anomalie taxinomique. Les animaux fantastiques, par exemple, en leur qualité d'extrêmes, de créatures allégoriques, assumeraient une fonction de solidification des classifications ; ils viendraient confirmer la règle par le fait même de leur incongruité. Qu'elles soient centaure, sphinx ou griffon, ces créatures impossibles rendraient la « symbolité » proportionnelle à l'anomalie ; elles serviraient par là même à éclairer l'exemplarité des espèces les plus proches de la norme.

Contre l'approche traditionnelle, et en particulier contre celle de Mary Douglas, pour qui l'anomalie est la résultante « logique » du système de classification, Sperber

---

<sup>26</sup> Dan Sperber, « Pourquoi les animaux parfaits, les hybrides et les monstres sont-ils bons à penser symboliquement ? », *L'Homme XV* (2), avril-juin 1975, pp. 5-34.

nous invite à refuser le lien entre aberration de l'espèce et pureté du schéma. Reprenant la thèse « totémique » de Lévi-Strauss, il montre qu'il n'y a pas de corrélation entre le rôle pratique et le rôle symbolique de l'animal.

À la remarque de Lévi-Strauss selon laquelle les animaux sont symboliques non quand ils sont bons à manger, mais quand ils sont bons à penser, on pourrait ajouter : ils sont bons à penser symboliquement quand ils sont mauvais à penser taxinomiquement<sup>27</sup>.

Suite à une longue démonstration, où s'allient linguistique, facéties et ethnologie, Sperber en vient à remettre en question les idées mêmes de pureté ou de monstruosité ; la notion d'espèce dans son acception courante, à savoir « reproduction du même par le même », ne résiste pas longtemps à la critique. Le système de classification, contrairement à ce que suggère le sens commun, n'a pas pour vocation d'engendrer des anomalies ; les animaux fantastiques, que d'aucuns assimilent à des exceptions emblématiques, échappent en fait à toute classification. « S'il s'agit-là d'anomalies, note Sperber, elles ne sont pas engendrées par la taxinomie, mais par une contradiction, dans le discours, des principes même de la taxinomie<sup>28</sup>. »

Pour résumer, Dan Sperber, dans son article sur la symbolique des animaux « particuliers », nous révèle que l'idée d'espèce parfaite, d'inspiration éminemment biblique, est une vue de l'esprit et que ce fantasme d'une exemplarité de certaines bêtes (par exemple celles que l'on souhaite apercevoir au zoo) conduit très logiquement aux idées d'erreur et d'aberration. Il n'y a en somme pas de norme, les représentations conceptuelles présument d'une réalité inexistante, les malentendus qui en découlent mènent à l'amalgame et à l'idéalisation.

La représentation symbolique des animaux n'a pas pour fonction de corriger un schéma taxinomique qui est adéquat. Il faut, au contraire, connaître le monde pour le désirer différent, disposer de définitions pour établir des normes, présupposer une description rationnelle pour formuler une représentation symbolique qui la modifie. Pour bien penser la faune symboliquement, il faut l'avoir bien pensée taxinomiquement<sup>29</sup>.

---

<sup>27</sup> *Ibid.*, pp. 10-11.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 31.

Forts de ces considérations taxinomiques, reconnaissons d'abord que Pinocchio, en tant que créature fantastique, trouve sa place dans le grand défilé des hybrides hors-normes ; ensuite, qu'il se distingue du bestiaire usuel en franchissant, dans son métissage, la frontière entre les règnes. Pinocchio n'est pas l'hybridation d'un humain et d'un animal, encore moins celle de deux bêtes ; il est l'alliance d'un végétal (un morceau de bois préalablement réduit à l'état de bûche – du pin peut-être) et d'une âme d'enfant (éventuellement l'âme errante de la sœur de Collodi, morte en bas-âge). Autant dire que l'hybride qu'est Pinocchio est une créature très complexe, mi-humaine mi-végétale, deux fois mortes (du bois mort et une âme en quête d'écoute) ; il est également un spécimen exemplaire, puisqu'il est le seul de son espèce – entendons : le seul pantin frondeur animé par une totale liberté de mouvement.

Il y a bien « la petite troupe dramatico-végétale », nous rétorquera-t-on, qui pourrait lui tenir lieu d'espèce, de support taxinomique. Dans tout l'épisode du théâtre de marionnettes, en effet, Pinocchio est amené à côtoyer ceux de sa « famille ». Les pantins du sordide Mangefeu, à peine l'ont-ils aperçu, *reconnaissent* Pinocchio comme un des leurs et l'intègrent pour ainsi dire génétiquement à leur curieuse congrégation.

- C'est Pinocchio, c'est Pinocchio ! s'exclament en chœur tous les pantins en bondissant hors des coulisses. C'est Pinocchio ! C'est notre frère Pinocchio ! Vive Pinocchio !
- Pinocchio, monte jusqu'ici ! crie Arlequin. Viens te jeter dans les bras de tes frères de bois ! (AP, p. 85.)

Cette reconnaissance inespérée, Mangefeu, le montreur de marionnettes (lui-même de la race des ogres sentimentaux), la considère tout sauf évidente. Pinocchio, contrairement à ses marionnettes, qui aussitôt le « remettent », il ne connaît pas. Pinocchio, pour cet inquiétant personnage, n'est pas vraiment bon à penser, il est surtout bon à jeter au feu. En fait, là où Mangefeu reconnaît Pinocchio, ce n'est pas dans son appartenance à la famille ou à la petite troupe dramatico-végétale, mais dans sa nature ligneuse et sa subséquente utilité combustible.

Pour être sérieux, admettons que Pinocchio est une marionnette et échappe de ce fait à toute classification scientifique. Mais dans l'agencement qu'il implique, il se

soustrait au seul univers fantastique, à l'identification directe à Polichinelle ou Arlequin. Tandis que ceux-ci l'appellent leur frère, lui ne les considère que comme des « amis » ; malgré la familiarité que lui témoignent les *maschere*, il semble déterminé à rester autonome, à échapper à son devenir-pantin. Collodi, et c'est peut-être là une des raisons de l'extrême pouvoir de fascination des *Aventure de Pinocchio*, réussit à subvertir les catégories de classifications, à détourner son héros de son destin fantasmagorique et à mettre en place, derrière un ton badin et une poésie hypnotique, des schèmes de pensée originaux qui interrogent en profondeur l'idée même de taxinomie.

Comme nous le mentionnions dans le chapitre consacré au totémisme freudien, ce ne sont pas les relations générationnelles qui nous intéressent, totémiquement parlant, mais les alliances. Alliances contre nature (bois et âme), alliances contre culture (transversalité démoniaque d'un chérubin en fuite). Le conte de Collodi, en multipliant les niveaux de sens, parvient à détourner notre pensée des schémas de classifications dits « normaux » et à nous transposer dans un univers *unheimlich* où coexistent des séries inusitées. Pinocchio, par exemple, appartient à au moins trois univers, celui de l'arbre, celui des êtres humains et celui des marionnettes. Geppetto partage la filiation humaine et rejoint sa créature sur tout ce qui a trait au bois : bois qu'il travaille, bois en quoi il se métamorphose, bois qui lui manque pour s'éclairer dans le ventre du requin. Nous montrerons dans les prochains chapitres que, en analysant le conte selon certaines séries, celui-ci prend une autre dimension, un autre relief ; cette lecture est totémique ; elle prend en ligne de compte des réalités très disparates et tente de penser conjointement nature et culture, humain et non humain.

Disons enfin, en suivant Sperber, que Pinocchio est aisé à penser symboliquement parce que redoutable à penser taxinomiquement – et qu'avant de le considérer comme un humain en puissance, il s'agit de se pencher sur sa véritable nature.

### 3.2. Bakhtine et les séries : méthode.

Mikhaïl Bakhtine, dans *Esthétique et théorie du roman*, déconstruit l'œuvre de François Rabelais en dégageant les grandes séries qui la constituent. L'étude du *chronotope* de Rabelais mène le chercheur russe à proposer une lecture cosmogonique de la France médiévale. En étudiant les grandes séries qui traversent *Gargantua* et *Pantagruel* (série du corps humain, série de la nourriture, etc.), Bakhtine nous montre comment Rabelais interroge la relation que l'homme de l'époque entretient avec son corps et avec la mort. La méthode de Bakhtine, qui consiste à séparer les grands thèmes de l'œuvre rabelaisienne, à les organiser en séries, à les étudier isolément et à chercher dans le texte les lieux où ces séries se croisent ou se séparent, cette méthode permet d'éclairer l'entreprise, parfois sérieuse, le plus souvent bouffonne à laquelle se livre l'auteur du *Quart Livre*. En réorganisant le monde à sa guise, Rabelais parvient à court-circuiter l'idéologie religieuse et à réfléchir le monde sur un mode non théo-centriste. « Toutes les séries que nous avons passé en revue, écrit Bakhtine, permettent à Rabelais de détruire l'ancien tableau du monde, produit d'une époque moribonde, et d'en créer un nouveau, qui a en son centre l'homme total, charnel et spirituel<sup>30</sup>. »

En appliquant la méthode de Bakhtine aux *Aventures de Pinocchio*, nous allons tenter, d'une part, de dépasser la distinction habituelle entre nature et culture, d'autre part, de considérer Pinocchio sur un mode moniste et néo-totémique. En laissant de côté la lecture « évolutionniste » classique, qui identifie le périple du pantin à un parcours anthropo-initiatique, nous resterons fidèles à l'approche lévi-straussienne du totémisme tout en élargissant notre marge de manœuvre. Pour ce faire, nous convoquerons Gilles Deleuze et Félix Guattari, dont le concept de *devenir-animal* nous permettra de dépasser la dialectique structurale comme de nous aventurer dans les zones les moins avouables de la psyché humaine. Ce en quoi va consister cette lecture sérielle du conte n'est pas vraiment sorcier : chercher dans le texte ce qui

---

<sup>30</sup> Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1978 (1975), p. 349.

relève de la « nature » (devenir-arbre, devenir-bois, devenir-sauvage), ce qui relève de la « culture » (devenir-enfant, cuisson des aliments, domestication), révéler à force d'exemples l'extrême volatilité de ces notions, et laisser parler le texte.

### 3.3. La série humaine et la série du bois.

Soit deux séries, l'une culturelle, l'autre naturelle. La première série est celle du devenir-enfant, la seconde, celle du devenir-arbre. À la première série est affilié tout le champ sémantique de la corporalité, de l'appétit, de la socialisation. La deuxième série embrasse les questions ligneuses propres à l'arbre, au bois et à la forêt. Ces deux séries, dans *Les Aventures de Pinocchio*, sont dans un rapport continuuel, tantôt conflictuel, tantôt complémentaire. Il ne faut cependant pas longtemps avant qu'elles ne fusionnent, s'échangent les rôles et mettent en péril les idées de logique ou d'ordre. C'est très vite en fait que, parallèlement à une apparente logique « lévi-straussienne », l'indifférenciation animiste prend le devant de la scène. Contrairement à d'autres contes de nature totémique, comme *Peau d'Âne* ou *Les Musiciens de Brême*, où séries naturelle et culturelle s'opposent et participent, dans leur antagonisme, de la structure même du récit (l'espèce humaine vs. l'espèce animale), *Les Aventures de Pinocchio* actualisent une saturation rapide de la dialectique entre séries. L'enjeu même du texte se situe sur la confusion, sur la contradiction et l'absurde. Derrière ce parti pris chaotique émerge toutefois un semblant de cohésion, qui n'est pas anthropomorphe.

Il était une fois un morceau de *bois*, destiné à devenir *pied* de table. Une simple bûche, qui se retrouve dans l'atelier de Maître *Cerise*, menuisier de son état. Cerise porte un nom à la fois naturel et culturel, un nom d'essence et un nom alimentaire. Cerise le menuisier est de la lignée du bois, comme Geppetto (fabricant de marionnettes) ; son sobriquet le rattache, comme Pinocchio et Geppetto (Polendina), à l'idée de nourriture. Les deux premiers chapitres des *Aventures de Pinocchio*, en quatre pages, permettent d'introduire tout l'enjeu totémique du conte. On y rencontre deux vieillards pris dans un devenir-ligneux (ils sont chauves, ils sont aussi durs que

la bûche est sensible ; Cerise tombe « comme frappé par la foudre » (p. 41), Geppetto est amené chez le menuisier par « une idée qui a germé dans son cerveau » (p. 43), il a les « tibias desséchés » (p. 45) et rentre chez lui « clopin-clopat » (p. 47).

Les métaphores, métonymies et images auxquelles Collodi recourt sont assez explicites : tandis que la bûche hantée donne libre cours à sa verve enfantine, les deux vieux humains tendent à se fondre aux meubles de leur atelier respectif. Aux deux hommes de bois, en somme, s'oppose une bûche humaine. Les trois personnages se rejoignent dans leur appartenance à la série du bois ; le lien de parenté qui unit Pinocchio à Geppetto est d'abord présenté, avant toute considération « consanguine », comme une alliance de nature végétale.

En plus de confirmer la tendance à l'indifférenciation galopante, soit à l'effacement des différences entre nature et culture, le troisième chapitre s'affaire, en termes narratologiques, à ruiner tout effet de réalisme. Le logement de Geppetto nous est présenté comme un décor. En voulant exprimer l'état d'extrême dénuement dans lequel vit le sculpteur, condamné à se satisfaire d'une représentation de marmite, Collodi se trompe de cible et nous offre des lieux une image onirique, irréelle – comme si, par un effet de mise en abyme, la nature enchantée de la bûche se jouait des apparences et participait d'une « fictionalisation » du réel.

Dans la paroi du fond, on apercevait une cheminée et du feu : mais le feu était peint sur le mur et, à côté du feu, était peinte une marmite qui bouillait joyeusement en laissant échapper un nuage de fumée, qu'on aurait cru de la vraie fumée.

Où vit donc notre rugueux sculpteur de marionnettes ? Sa demeure est celle, sinon d'un sorcier ou d'un alchimiste, du moins d'un être réfractaire au réalisme. Le message qui nous parvient est que cette maison appartient au domaine du fictif, explicitement, que Geppetto, malgré les apparences, est *moins réel* que la bûche insolente qu'il s'apprête à travailler. Sommes-nous dans un conte de fées ou dans un traité d'ésotérisme ? Geppetto est-il un personnage loufoque ou un avatar de Belzébuth ? Ce drôle de texte, est-ce du toc ou du métal précieux ? Si Geppetto, sa maison ou la bûche parlante forment un tout, s'ils semblent engagés les trois dans un devenir éminemment grand-guignolesque (et ligneux), le ton de la narration, lui, se



situe à cheval entre farce et litanie, entre lard et cochon. L'étrangeté ne se situe pas dans la nature du propos (on est habitué au fantastique, au merveilleux), mais dans la subversion même de la poétique « fabuleuse », ouvertement stéréophonique. Tandis qu'un narrateur nous raconte la relation magique d'un vieillard et d'une bûche, une autre voix prend soin de nous montrer les ficelles, de nous révéler toute l'incongruité de ce genre de propos<sup>31</sup>. Pourquoi alors continue-t-on à lire ce récit moqueur, dérisoire et sans structure ? Parce que, peut-être, il nous touche *dans le bois* – dans le tronc, les branches, l'écorce et les racines. Peut-être aussi parce que la poétique collodienne, très spontanée, parvient à révéler l'état d'étonnement du narrateur lui-même, qui semble découvrir en même temps que son lecteur la puissance symbolique et l'originalité fondamentale de sa créature. On avance sur du vide, vers une béance.

Premier constat : la distinction entre culture et nature (mais aussi entre conte et pastiche), après dix pages, devient problématique. C'est ailleurs que palpite le cœur de l'intrigue ; si culture et nature s'équivalent, si seuls un « vrai chat » et la faim qui tenaille Pinocchio, au quatrième chapitre, permettent d'infuser un peu de réalisme dans cette étrange potion indifférenciée, il faut croire que la séparation entre les catégories n'est pas plus étanche qu'un vieux panneau de bois vermoulu. Puisque le contrat de confiance entre narrateur et narrataire n'est pas rompu, puisqu'on accepte l'état d'indifférenciation généralisé (et infantile) qui caractérise le récit, puisqu'on se doute bien que cette histoire ne va nulle part et que l'auteur lui-même doute de ses effets, il faut bien croire que quelque chose nous tient, nous intrigue, quelque chose qui transcende le rythme scandé de la fable, quelque chose de très vieux, de respectable et d'intimement étranger à notre nature humaine.

À propos de la faim de Pinocchio (croisement des séries), cette « faim de loup, épaisse, à couper au couteau (p. 61) », elle le mène de déconvenue en déconvenue, elle fait pousser son nez, l'oblige à tout fouiller pour trouver « un peu de pain, peut-

---

<sup>31</sup> Que l'on songe, par exemple, à la première fuite de Pinocchio, qui inspire une immense mélancolie à son père (et peut-être à Collodi lui-même), et qui fait mourir de rire les gens dans la rue, « d'une manière difficile à imaginer » (p. 51 et 53), ou encore à l'assertion qui vient clôturer le chapitre : « [...] c'est une histoire si étrange qu'on pourrait presque ne pas croire, et que je vous raconterai dans les chapitres à venir (p. 55.) ».



être même du pain sec, une petite croûte, un os laissé là par un chien, de la bouillie de maïs moisie, une arête de poisson, un noyau de cerise, bref quelque chose à se mettre sous la dent (p. 61). » Ce que ce passage nous enseigne, c'est que Pinocchio a un estomac, des dents (en plus d'une langue) ; qu'il n'a selon toute vraisemblance pas de tabou alimentaire ; que cru ou cuit pour lui se valent ; qu'il désire inconsciemment manger ses pères (bouillie de maïs ou noyau de cerise) ; et que les placards de Geppetto sont vides. Il y a bien cet œuf trouvé sur un tas d'ordures, œuf que Pinocchio décide d'apprêter « à la coque », mais qui, une fois cassé, a le mauvais goût de laisser échapper un poussin vivant.

- Mille mercis, monsieur Pinocchio, de m'avoir épargné la peine de briser ma coquille ! Adieu, portez-vous bien, et bien le bonjour chez vous ! (AP, p. 63)

Force nous est d'admettre (mais nous le savions déjà) que l'univers de Collodi ne se laisse pas analyser sans heurts. Cette résistance qu'oppose le texte, où rien n'est sérieux, où tout est aigu, douloureux, où les contraires se rejoignent et les genres se confondent, ce génie réfractaire qu'ont *Les Aventures de Pinocchio* à se laisser cuisiner a déjà été copieusement commenté – et déploré. En nous penchant, non pas sur le contenu pédagogique du texte, mais sur sa nature anthropologique, nous pouvons toutefois avancer que, malgré la ritournelle, malgré l'indéterminisme de Pinocchio et de Collodi, malgré l'état d'indifférenciation généralisée qui engloutit rapidement le conte, il reste un point d'ancrage extrêmement solide, une sorte de pivot structurel sur lequel tout repose, et à partir duquel tout peut se permettre de tourbillonner. Cette pierre d'achoppement est l'union du bois et de l'âme, l'agencement totémique entre nature et culture, à l'intérieur même du personnage de Pinocchio. L'agencement est à ce point fiable qu'il peut contaminer tout ce qui l'approche : Geppetto, les gendarmes, le chapiteau du cirque, le village. C'est à une métamorphose ligneuse que tout l'univers collodien semble promis ; seul Pinocchio, qui en est l'archétype, peut se permettre d'échapper au bois et de digresser, en termes taxinomiques, vers une autre nature.

Dans la forêt des possibles, où les bifurcations se multiplient, où la frontière entre être hêtre et être homme perd de son imperméabilité, où tout risque de basculer dans

le chaos, dans la soupe originelle, ce en quoi l'arbre incarné se mue n'est ni branchu ni singe nu, non. Dans la forêt collodienne, où superficialité et hermétisme se livrent un combat de tous les instants, le devenir de la marionnette humaine est celui de mille animaux.

### 3.4. La série du devenir-animal.

Revenons au texte et notons que, dès le second chapitre, une série parasitaire semble s'immiscer entre bois et humain. Geppetto et Cerise, menés en bateau par la bûche facétieuse, se battent comme des chiffonniers et se gratifient de tous les noms... d'animaux. Âne, bourrique, vilain singe, lance le menuisier à son alter ego. Rien que de très banal, nous dira-t-on, des épithètes animaliers comme il en existe par douzaines. Notons aussi l'épisode initial où Maître Cerise, entendant parler la bûche, reste « pétrifié, les yeux exorbités de peur, la bouche ouverte, la langue pendant jusqu'au menton, comme un dragon de fontaine (p. 41). » L'image est presque psychédélique ; épouvanté, le vieil artisan se transforme en hybride fantastique, en figure « bonne à penser symboliquement ».

On en resterait au « simple constat métaphorique » si les associations animales, entre l'âme et le bois, ne se mettaient à pulluler. Se concentrer sur le lexique animal, sur les références zoologiques, c'est réaliser que *Les Aventures de Pinocchio* en sont truffées et que, curieusement, c'est la marionnette elle-même qui est le plus sujette au zoomorphisme.

Ainsi : « [...] car ce coquin de Pinocchio faisait des sauts de *lièvre* et, frappant de ses pieds de bois le pavé de la rue, il faisait autant de bruit que vingt paysans en sabots (p. 51). » Pinocchio démoniaque heurtant le pavé de ses innombrables pieds de bête.

Ou encore : « [...] ce pantin de bois qui galopait comme un *cheval de course*. » Le carabinier qui l'arrête « croit avoir affaire à quelque *poulain* échappé de son maître (p. 53). » Et Pinocchio, à l'image d'un chien ou d'un cheval, se cabre et refuse d'avancer.

La liste est interminable. Pinocchio explore toutes les incarnations animales : « chèvre », « lapereau » ; il grimpe aux arbres comme un « singe », escalade les barbes comme un « écureuil » ; il deviendra, dixit le grillon, un bel « âne » ; il aura la langue pendante comme un « chien de chasse » ; après avoir été arrosé comme un géranium, il reviendra à la maison « trempé comme un poussin » ; il s'entortillera « comme une anguille hors de l'eau » ; se débarrassera à coups d'« ongles » de ses agresseurs, coupera la patte du chat avec ses « dents », etc.

Quand dans la première partie du conte (dans *La storia di un burattino*), c'est essentiellement Pinocchio qui est soumis à un zoomorphisme incessant, dans la deuxième partie des *Aventures de Pinocchio* (des chapitres XVI à XXXVI), ce sont tous les personnages, Pinocchio compris, qui s'animalisent. Cochers en livrée sont des « faucons » et des « caniches » ; les médecins appelés au chevet du pantin sont un « corbeau », une « chouette » et un « grillon » ; mille « piverts » viendront becqueter le nez de Pinocchio, bientôt « chevreuil », bientôt risée des gens du village d'Attrape-Nigauds : « chiens pelés », « brebis tondues », « poulets sans crête », « papillons sans ailes » et « faisans sans plumage ». Un juge « gorille », un « perroquet » moqueur, un « serpent » hilare, des « fouines » délinquantes et un Pinocchio « chien de garde ». « Quelle belle chose ce serait [de rêver le pantin] si je pouvais avoir des ailes ! (p.173) » Pinocchio sera encore pris pour un « poisson », associé à un « crabe de mer » ; il sera sauvé par un « chien », par un « thon » ; il apprendra la patience en attendant une « limace » ; il sera enlevé par un homme à l'allure de « chat », en compagnie d'enfants assimilés à des « anchois » ; il se muera en « âne », sera noyé comme tel ; il tirera sur ses oreilles comme si elles étaient les oreilles d'un « autre ».

Mais rien n'y fera, malgré ce feu d'artifice de métamorphoses, cette ménagerie allégorique, Pinocchio restera continuellement lui-même, immuable, inaltérable et comme « totémisé » (c'est-à-dire « fixé » dans sa dualité, et capable du même coup de fructueusement incarner toutes les représentations animales).

Nous serions rapidement pris de vertiges, et finirions par ressembler au malheureux Maître Cerise, « les yeux exorbités de peur », si dans cette cacophonie

identitaire nous n'avions quelques concepts philosophiques auxquels nous raccrocher. Dûment équipés des trouvailles de la schizo-analyse, nous n'avons pas à nous inquiéter. Les idées de Deleuze et Guattari peuvent certes inspirer quelque réserve aux esprits épris de normalité, elles risquent en outre de déséquilibrer tout notre beau château totémique, mais elles restent extrêmement séduisantes dès qu'il est question de penser le désordre et l'écroulement de la logique. À ceux qui verraient dans la philosophie des auteurs de *Mille Plateaux* la synthèse de toute une dérive soixante-huitarde, fumeuse et tissée de fil blanc, nous promettons de ne pas en rajouter, de privilégier la rigueur à l'opacité, et de ne faire preuve d'aucun esprit de chapelle. L'inestimable avantage de la philosophie de Deleuze et Guattari, c'est de nous sortir de l'ornière structuraliste, c'est de dépasser l'approche œdipienne, c'est aussi de réhabiliter la psychologie des profondeurs, celle de Jung, celle des mythes, des rêves et des apprentis sorciers.

L'idée de *devenir-animal*, que l'on doit donc à la collaboration fructueuse des auteurs de *L'Anti-Œdipe*, s'avère très précieuse pour comprendre l'exponentiel zoomorphisme des *Aventures de Pinocchio*. La théorie de Freud, nous l'avons dit, est trop restrictive (et trop humaine) ; celle de Lévi-Strauss, trop positive. Entre le magma inconscient révélé par le père de la psychanalyse, magma d'où jaillissent des fumerolles de désir réfréné, et la froide correspondance entre deux séries allergiques à toute idée incestueuse, il manque une articulation. C'est ce que disent d'ailleurs Deleuze et Guattari, qui, après avoir très scrupuleusement présenté la théorie lévi-straussienne, déplorent ses excès de scientisme.

Car, d'une part, les rapports des animaux entre eux ne sont pas seulement objet de science, mais aussi objet de rêve, objet de symbolisme, objet d'art ou de poésie [...]. D'autre part, les rapports des animaux entre eux sont pris dans des rapports de l'homme avec l'animal, de l'homme avec la femme, de l'homme avec l'enfant, de l'homme avec les éléments, de l'homme avec l'univers physique et micro-physique<sup>32</sup>.

Deleuze et Guattari mettent en avant le principe translatif conceptualisé par Lévi-Strauss, fondement même de l'associationnisme présenté dans *Le Totémisme*

---

<sup>32</sup> Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, op. cit., p. 287.

*aujourd'hui*. Là où ils s'avèrent innovants et dépassent la seule question analogique, c'est quand ils montrent combien énergies et flux sont importants, combien sont éloquentes les puissances qui se meuvent derrière les structures<sup>33</sup>. Le mythe, dont Lévi-Strauss fait une sorte d'unité signifiante minimale, est présenté par les deux philosophes comme la simple expression, figée et momentanée, d'un courant créateur, ce qu'ils appellent une « ligne de fuite ». Mettant de l'avant le concept d'anomie (créé par Durkheim), Deleuze et Guattari privilégient l'anthropologie maussienne, fortement teintée de « mana » et d'irrésolution, au hiératique projet lévi-straussien. Ennemis du fixe, ils vont chercher ce qu'il y a au-delà du mythe, le matériau qui lui sert de texture, ce sur quoi cette forme de discours se sédimente. La psychologie des profondeurs, dans le même esprit, est préférée à la psychanalyse. Puisque l'idée de mouvement l'emporte sur celle de structure, puisque les alliances sont plus parlantes que les généalogies, puisque l'anomique n'en aura jamais fini de tout submerger, c'est à une philosophie des flux, d'inspiration bergsonienne, que nous convient Deleuze et Guattari. Et ces flux, omis par le structuralisme, et sur lesquels nous nous en voudrions de nous montrer imprécis, se nomment *devenirs*.

Un devenir n'est pas une correspondance de rapports. [...] Devenir n'est pas progresser ni régresser en suivant une série. Et surtout devenir ne se fait pas dans l'imagination, même quand l'imagination atteint au niveau cosmique ou dynamique le plus élevé, comme chez Jung ou Bachelard. Les devenirs-animaux ne sont pas des rêves ni des fantasmes. Ils sont parfaitement réels<sup>34</sup>.

Ainsi, en suivant Deleuze et Guattari, peut-on lire le zoomorphisme pinocchiesque non plus en termes métaphoriques, mais réalistes. On peut l'analyser à la lumière de quelque chose de plus profond que le mythe, quelque chose de mouvant et, pour ainsi dire, de « géologique ». Et comme le devenir exclut toute perspective générationnelle, donc freudienne, qu'il relève des alliances, pas des filiations, on peut laisser de côté les hypothèses évolutionniste ou œdipienne, qui tendent à assimiler le métamor-

<sup>33</sup> « Rien n'est plus explicite à cet égard que les textes célèbres de Lévi-Strauss concernant le totémisme : dépasser les ressemblances externes vers les *homologies internes*. [...] Il ne s'agit plus de graduer des ressemblances, et d'arriver en dernière instance à une identification de l'Homme et de l'Animal, au sein d'une participation mystique. Il s'agit d'ordonner les différences pour arriver à une correspondance des rapports. » *Ibid.*, p. 289.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 291.

phisme collodien à une régression. Tant mieux. Car détachés de la généalogie, on se sent plus légers. « Devenir est un rhizome, ce n'est pas un arbre classificatoire ou généalogique<sup>35</sup>. » Débarrassés de ses racines, comme Pinocchio, on ratisse plus large et plus profond.

Le devenir, de plus, est involutif. Entre l'institution totémique, considérée dans son acception la plus frazerienne, et les séries du structuralisme, il y a de la place pour quelque chose d'autre, de l'ordre du conte, justement, de l'ordre de la sorcellerie<sup>36</sup>. Ce que sous-entend l'involution, c'est l'idée de symbiose, soit d'alliance entre principes, d'agencement. Derrière cette approche un peu opaque de la question totémique, on retrouve l'hybridité manipulée par l'idéal taxinomique et conspuée par la religion. Cette hybridité est en l'occurrence celle qui nous unit à l'animal, dans une relation participative, « ouverte ». Comme à l'intérieur de Pinocchio, tissé d'humanité et de « végétalité », comme dans ce que la marionnette a de plus conceptuellement cinétique (agencement énergétique du même acabit que celui constitutif du phénix : mort et renaissance perpétuelles), le devenir-animal a lieu dans le champ des symbioses involutives. « Nous préférons alors appeler "involution" cette forme d'évolution qui se fait entre hétérogènes, à condition que l'on ne confonde surtout pas l'involution avec une régression<sup>37</sup>. »

Grâce à cette philosophie physique et énergétique, on réalise bien vite que ce qui posait problème avec les autres approches permet enfin d'être évité. Le délire (dans ce qu'il a d'effectif, de stéréophonique) et la ligne de fuite (le nomadisme constitutif du pantin déraciné) ouvrent la voie à une lecture plus riche des *Aventures de Pinocchio*. En dépit des inévitables contradictions que la schizo-analyse draine dans son sillage, on peut se situer, non plus en dehors du conte, *hors de* Pinocchio, mais à l'intérieur même de sa dérive et de ses oppositions. Nichés au cœur de l'aporie, tapis

---

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 292.

<sup>36</sup> Sorcellerie ici au sens maussien, soit synonyme de magie. « La magie sculpte, écrit Marcel Mauss, modèle, peint, dessine [...] ; elle fait de la bijouterie, de la marqueterie, et nous ne savons combien d'autres choses. Ces divers métiers lui procurent ses figurines de dieux ou de démons, ses poupées d'envoûtement, ses symboles. » « Esquisse d'une théorie générale de la magie », dans *Sociologie et anthropologie*, PUF, coll. « Quadrige », 2003 (1950), p. 47. (Voir chapitre suivant.)

<sup>37</sup> *Mille Plateaux*, *op. cit.*, p. 292.

dans l'œil du cyclone, on est désormais libres de se fondre à la nature comme un faune mallarméen, d'être un écolier irréprochable, de prendre des vessies pour des lanternes, de braire, d'avoir des ailes, des branches, des dents. Dans le même mouvement, parallèlement à cette velléité de « déconnaissance », on peut commencer à considérer le totémisme d'un autre œil, non plus comme opérateur symbolique ou médiateur intercalaire, mais comme porte ouverte à l'expérience de la fusion, accès même à l'Eden, l'Eldorado.

Ce qu'est le devenir-animal, en définitive, c'est ce qui sourd derrière l'élan sociétal, derrière l'aspiration humaine à réduire et ordonner. Le devenir-animal, c'est la révolte biologique, c'est la propension cellulaire, anti-grégaire, à se disséminer<sup>38</sup>. Il y a de cela dans Pinocchio. Il éclate, il se disperse, se multiplie – et comme nous le verrons dans le prochain chapitre, il tend à se « désindividualiser ». Mais toujours, sans cesse, il est rappelé par sa nature totémique. Si son principe est panthéiste, anarchique, métamorphique, sa nature, elle, est doublement fixée. Dans son dilemme identitaire, contrairement à l'être humain, il a toujours quelque chose contre quoi buter. Il est poussé par la fission, la cassure, la rébellion, et est obligé de se réunir. Agencé, pétri et de totémisme et de devenir-animal (ou de « devenir-intense »), il est bien contre son gré l'emblème de la crise adolescente, de la fronde infantile, de la perversion polymorphe, du désir de mort. Ce trop-plein énergétique, potentiellement funeste, mène inévitablement ceux qui l'admirent à l'associer à un excessif, un révolté. Cette intrusion de la morale est réductrice, inopinée. Pinocchio, lu à cette seule lumière, va s'esquiver. Devant l'immense force ontologique qu'il détient, il s'agit d'abord de s'incliner (comme devant une idole). Le sacrifice est certes nécessaire, mais ensuite. Ça se fera tout seul, c'est quelque chose de très humain. Les affranchis, les vrais de vrai, on les casse ; les atomiques on les oblige avec des laïus gentils. Qu'ils se troublent. Si ça marche tant mieux. L'équilibre de la tribu passe par là. L'insoumis, on l'adore ou on le jette au feu.

---

<sup>38</sup> À ce propos : oui, le nez de Pinocchio est un pénis, un pénis sans méat, donc condamné à projeter sa semence (ou sa sève, c'est selon) à l'intérieur du corps de bois.

*Les Aventures de Pinocchio* ? Une résurgence sans doute accidentelle du fait totémique (qu'incarne l'enfant de bois) ; un déploiement énergétique phénoménal que la nature de l'hybride central permet de discipliner (un comble, non ?) ; un territoire fictionnel jubilatoire, que l'on songe au fouet de Mangefeu « fait de serpents et de queues de renard », au gendarmes de bois « qui pleurent comme des agneaux de lait » ou au pauvre Arlequin, qui se replie sur lui-même « comme un saule pleureur ».

Si Bakhtine, en étudiant les séries rabelaisiennes, parvenait à montrer qu'elles participent d'une entreprise subversive, nous devons nous contenter de dire que *Les Aventures de Pinocchio* sont animées par un principe métamorphique continu, où les agencement se font et se défont à la vitesse de l'éclair : nez et branche, pied et sabot, bois et chair. L'interrègne est généralisé, la dualité est constante, tout *est* son contraire, de l'écriture elle-même à l'identité du pantin. Ce qu'une lecture sérielle du récit nous apprend, c'est d'abord que l'indifférenciation est la norme de l'univers collodien, que seul Pinocchio reste égal à lui-même du début jusqu'à la fin (malgré son métamorphisme pathologique), que Geppetto s'attendrit (s'humanise) et que la Fée bleue passe par tous les états (de la mort à la pseudo-fertilité). Ce que cette analyse thématique nous révèle également, c'est que la lecture pédagogique de la fable, à la lumière totémique, perd de sa légitimité. Et que le champ symbolique ainsi éclairé n'est plus de l'ordre « initiatique-christianisant » habituel, mais magique (au sens le plus conventionnel du terme).

### 3.5. Marcel Mauss et la question magique.

Inspiré par l'anthropologie « post-animiste » de Frazer et stimulé par la démarche ethnographique des frères Grimm, Marcel Mauss, dans « Esquisse d'une théorie générale de la magie », cherche à intégrer la question magique dans le champ des sciences humaines. Comme les évolutionnistes, Mauss voit dans cette pratique l'ancêtre même de la religion (mais aussi de la science) ; c'est d'une dérive (de ses « erreurs », dira même Mauss) du phénomène magique que la transcendance religieuse serait née. Malgré le caractère inabouti de sa démarche, l'anthropologue



réussit à circonscrire le champ de la magie, à le réduire à certaines pratiques et certaines spécificités. Même si ses recherches dépassent la seule question totémique, il nous paraît important de consacrer un court chapitre à la pensée de Marcel Mauss, car ce qu'il a à dire de la magie, en plus de l'approfondir, donne de l'écho à notre lecture totémique des *Aventures de Pinocchio*.

« Esquisse d'une théorie générale de la magie » est un texte très riche, très stimulant ; un seul chapitre ne suffira pas à en faire le tour. Pour l'auteur du célèbre *Essai sur le don*, la magie constitue la forme première de la pensée humaine, rien de moins. Ce qui la caractérise, c'est d'abord cette nature « archéo-originelle », mais aussi, pour aller vite, le fait que le don de magie se transmet généalogiquement, que les magiciens se reconnaissent entre eux, que leur pratique relève du secret, que la magie se fait depuis et sur des limites et, surtout, qu'elle semble relever de la même essence, s'abreuver à la même source symbolique que le totémisme frazerien. Insistant sur l'indifférenciation animiste entre corps et âme, Mauss se penche sur les attributs animaux du magicien, qui représentent des extériorisations de son charme – donc de lui-même. Les dons du sorcier lui viendraient de ses prédispositions fusionnelles (« sympathiques » en termes magiques) ; entre lui et l'animal il n'y aurait pas de limites puisque tous deux participeraient de la même nature. Ainsi, le principe extériorisant du magicien, soit l'âme qui existe indépendamment de son enveloppe corporelle, n'est autre qu'un avatar de lui-même<sup>39</sup>. « Cette âme [au magicien], c'est son double, c'est-à-dire que ce n'est pas une portion anonyme de sa personne, mais sa personne elle-même<sup>40</sup>. » L'animal dont se réclame le sorcier (bouc pour l'homme ; oiseau, chat noir, louve ou lièvre pour la femme) serait selon Mauss une résurgence du totémisme originel ; la guilde des sorciers serait en fait le groupe à l'intérieur duquel survivraient les connaissances totémiques.

<sup>39</sup> Pour ne pas être taxés d'ésotérisme, nous tenons à préciser que cette présentation de la magie se base bien sûr sur des croyances (et croire, en anthropologie, c'est agir), pas sur des données vérifiables scientifiquement.

<sup>40</sup> Marcel Mauss, « Esquisse d'une théorie générale de la magie », dans *op. cit.*, p. 27.

Il est à croire que les magiciens ont été les premiers et sont restés les derniers à avoir de pareilles révélations [ici : ne pas manger de chair de kangourou] et, par conséquent, à être pourvus de totems individuels. Il est même probable que, dans la décomposition du totémisme, ce sont surtout des familles de magiciens qui ont hérité des totems de clans pour les perpétuer<sup>41</sup>.

Geppetto est un magicien. Il vit en périphérie, en bordure. Irréligieux, il agit à titre privé, en secret. Il n'appartient à aucun culte mais semble s'intégrer à la communauté de « ceux du bois ». Le totem qu'il garde en vie, implicitement, est un arbre. Et ceux de son clan sont légion dans le conte : Cerise, Mangefeu, la Fée bleue, Arlequin, Pinocchio. La notion d'appartenance à un groupe « magique » semble toutefois entrée en crise, puisque les différents sorciers du conte ne se reconnaissent pas en tant que tels. L'anomie magique (et totémique) se manifeste dans le mouvement de fuite exprimé par la hâte pinocchiesque comme par la prose collodienne ; elle se retrouve aussi dans le refus textuel de tout signe explicitement magique (on notera également une absence complète de représentations religieuses dans *Les Aventures de Pinocchio*).

Ce à quoi nous mènent ces quelques considérations, c'est au simple fait que *Les Aventures de Pinocchio* mettent en scène une réalité éminemment « magique », à savoir traversée d'un souffle unificateur et invisible, texture uniforme qui permet à des réalités a priori aberrantes d'exister conjointement (un grillon parlant et un chat de gouttière), à des séries de s'instaurer en parallèle (série des pattes en pièces détachées ; série du feu qui manque pour cuire ou s'éclairer ; série des croissances hétéroclites). Ce sur quoi nous souhaitons attirer l'attention, c'est sur le simple fait d'une « autre réalité » des *Aventures de Pinocchio*, une réalité tissée de fils animistes, où les liens ne sont pas ceux de la causalité logique, où différences et répétitions procèdent d'une nature toute puissante, et comme prise de transe, et où les lois de la magie paraissent vouloir fonctionner. Pour mieux comprendre cette « matière-énergétique », où sympathies et antipathies circulent comme de l'électricité, il s'agit de s'attarder le temps d'un battement de cils sur la notion de « mana ».

---

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 29.

À l'instar de celle de totem, la notion de mana renvoie à l'idée d'une relation magique, de type animiste, entre l'humain, l'animal et le monde inanimé. Le terme, d'origine mélanésienne, exprime tout à la fois les idées de force, d'action, d'état et d'être. Comme le totémisme, le mana semble être un phénomène universel.

Nous sommes en droit de conclure, écrit Mauss, que partout a existé une notion qui enveloppe celle du pouvoir magique. C'est celle d'une efficacité pure, qui est cependant une substance matérielle et localisable, en même temps que spirituelle, qui agit à distance et pourtant par connexion directe, sinon par contact mobile et mouvante sans se mouvoir, impersonnelle et revêtant des formes personnelle, divisible et continue<sup>42</sup>.

Une brève approche maussienne des *Aventures de Pinocchio* nous renvoie à l'hypothèse du désenchantement, déjà formulée dans ce travail. Tandis que le mana « universel » (brahman, manitou, orenda, etc.) suggère une idée de continuité entre les règnes, tandis que ce schème de la pensée fait appel à des représentations magique et animiste du continuum spatio-temporel, le mana exprimé dans *Les Aventures de Pinocchio*, quoique explicite (que l'on songe à la bûche parlante du premier chapitre), se distingue par sa nature anomique et empêchée<sup>43</sup>. C'est un mana qui n'ose pas, un mana gêné qu'actualise le récit. Ce en quoi le mana archétypique diverge du mana collodien, c'est dans le fait qu'il est assumé, qu'il représente une croyance partagée ; plus encore : il est selon Mauss une représentation imagée de la croyance même dans la réalité sociale. Il est le lien : lien entre les êtres, lien entre les êtres et la matière, lien entre les êtres et le néant. Il existe, il assure l'extériorité. Il est le vecteur de la magie et le ciment de l'appartenance à la collectivité.

Le mana du conte, par contre, ne se dit qu'à demi-voix. C'est le plus souvent la dérision qui le discrédite, qui le renvoie au champ du fantastique, de cet *accepté-là*. La poétique dichotomique annule avec l'efficacité d'un métronome la fluidité idiosyncrasique de ce principe unifiant. Une fois oui, une fois non. On connaît la chanson. La ritournelle biffe l'effet symbiotique d'un champ de présence merleau-pontien. Le corps de la marionnette aussi, parce que composé de pièces détachées, d'articulations roides et de chevilles sans souplesse, se refuse à cette danse languide

<sup>42</sup> *Ibid.*, pp. 110-111.

<sup>43</sup> Si Pinocchio est une marionnette, où (et qui) est le marionnettiste ?

et fusionnelle que suggère l'immanence du mana. Pinocchio est une mitraillette et un karatéka. Il hache, il cliquette et tique au contact de l'Unique. Face à l'Ouverture, devant la possibilité d'un lien, soit-il fugace, il se braque ou se confond. En cela, il n'a rien d'un enfant ou d'un arbre, il s'avère juste trop humain.

Le mana, on le voit, est lui aussi de ces concepts vertigineux qui, pour trop embrasser, finissent par mal étreindre. Le morceau de bois collodien, toutefois, est investi de ce principe pré-(ou pro-)totémique puisqu'il agence le Verbe, attribut biblique de l'Humanité, et le bois. L'idée de mana, finalement, est simplement celle de « pouvoir d'influence ». Entre voix et bois, entre animé et inanimé, circule un flux magique, sorte de principe unificateur qui permet la fusion, l'absorption réciproque entre éléments de nature « contradictoire ». C'est là le champ de la magie, de l'alchimie. C'est au contact même de l'intervalle, à cheval sur la frontière, dans l'intersection qu'ont lieu les réactions en chaîne, les multiplications et les métamorphoses. Et dans ce domaine-là, dans ce domaine magique, à l'inverse de ce qui se passe dans les mythes, où les personnages sont des héros, la tendance est à la dépersonnalisation.

La magie est peu poétique, écrit Mauss, elle n'a pas voulu faire l'histoire de ses démons. Ceux-ci sont comme les soldats d'une armée, ils forment des troupes, des *ganas*, des bandes de chasseurs, des cavalcades ; ils n'ont pas de véritable identité<sup>44</sup>.

Derrière ces multiplicités anonymes, on retrouve les meutes que Deleuze et Guattari voient affluer le long des devenirs-animaux. On retrouve aussi un certain Pinocchio, celui qui échappe continuellement aux étiquettes, celui qui fuit l'école, le cirque ou la cambuse de son papa – celui qui, dans sa course, « fait autant de bruit que vingt paysans en sabots ». Finalement, Pinocchio, en termes magiques, n'est plus un individu issu du croisement d'une âme et d'une bûche, mais un principe énergétique qui vibre à l'intérieur d'un corps de bois, principe qui se dirige vers l'anonymat de la multitude, qui se moque des limites et qui, puisque *stupéfait en permanence, fuyant l'ennui*, tient lieu d'intersection entre l'humain et le non-humain.

---

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 78.

### 3.6. L'Ouvert.

C'est à la question de la séparation entre l'humain et l'animal que Giorgio Agamben consacre *L'Ouvert*<sup>45</sup>, essai lumineux d'anthropogenèse et d'ontologie. S'inspirant de l'approche eschatologique d'Alexandre Kojève, pour qui l'homme n'existe historiquement que dans la tension entre humanité et animalité et, surtout, de la philosophie « éthologique » de Martin Heidegger, l'essayiste italien se penche sur l'infime frontière qui bée entre l'humain et le non-humain.

Avant de se lancer dans une très rigoureuse présentation des hypothèses heideggeriennes, Agamben interroge ladite frontière, lieu bien sûr impossible à délimiter et sujet à toutes sortes de fluctuations. Le philosophe montre combien nos représentations de l'exception humaine sont encore déterminées par l'articulation, de tradition judéo-chrétienne, entre corps et âme, entre vivant et *logos*, entre animal et divin. Après avoir montré que la césure entre humain et animal passe d'abord à l'intérieur de l'homme, Agamben nous invite à penser l'être humain, non plus comme conjonction, mais comme résultante de la déconnexion entre ces différents éléments. Contre la tentation d'aborder une fois encore l'énigme humaine à la lumière d'une mathématique additive (un corps ET une âme), la proposition est de sonder la césure elle-même, le lieu de la séparation.

Lorsque cette différence s'efface [entre humain et animal] et que les deux termes s'effondrent l'un sur l'autre – comme cela semble aujourd'hui se produire –, la différence entre l'être et le rien, le licite et l'illicite, le divin et le diabolique disparaît à son tour et, à sa place, apparaît quelque chose pour lequel semblent nous manquer jusqu'aux noms<sup>46</sup>.

Innombrables, il faut dire, sont ceux à s'être passionnés pour la question. Si pour les uns la différence entre l'homme et l'animal est d'essence divine, pour d'autres elle est à chercher dans le langage, dans la conscience de soi, dans l'aptitude économique ou dans le sens de l'adaptation. L'inconvénient, c'est que l'*homo sapiens sapiens* semble échapper à toute ontologie ; il est plutôt, comme l'écrit Agamben : « une

<sup>45</sup> Giorgio Agamben, *L'Ouvert. De l'homme et de l'animal*, Paris, éd. Rivages, coll. « Petite bibliothèque », 2006 (2002), 153 pp.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 42.

machine ou un artifice pour produire la reconnaissance de l'humain<sup>47</sup>. » En somme, la créature humaine s'avère être, conceptuellement parlant, une coquille vide – ou une poule pleine de tracas essentialistes.

La machine anthropologique de l'humanisme est un dispositif ironique, qui vérifie l'absence pour *Homo* d'une nature propre, en le tenant en suspens entre une nature céleste et une nature terrestre, entre l'animal et l'humain – ce qui signifie qu'il est toujours moins et plus que lui-même<sup>48</sup>.

Poursuivant sa réflexion, Agamben s'inspire de la philosophie de Deleuze et Guattari, qui eux aussi tentent de penser l'animalité hors de tout anthropomorphisme ; il montre en outre combien la réflexion autour de la différence – comme il en va d'ailleurs dans le grand débat totémique – finit par produire des paradoxes et des absurdités. Pour penser la séparation entre l'humain et l'inhumain, il faut toujours imaginer un *missing link*, une zone d'indifférence où adviendra l'articulation entre les deux catégories.

C'est dans les recherches sur la tique du zoologiste Uexküll que Agamben trouve une ébauche de solution à l'insoluble question de la différence. Datant du milieu du vingtième siècle, les travaux du baron von Uexküll révèlent l'extrême relativité de « l'être au monde » et, *a fortiori*, de l'idée de partage d'espace de vie. Distinguant l'espace objectif (*Umgebung*) du monde environnant (*Umwelt*) propre à l'animal, Uexküll montre qu'il n'y rien de plus arbitraire que l'idée de milieu, dans le sens où il change fondamentalement en fonction des espèces. Aussi, pour la tique, le milieu est extrêmement restreint et pour ainsi dire, inexistant. L'insecte en question est sourd, aveugle ; il ne perçoit ses proies que par l'odorat. C'est en humant le parfum de l'acide butyrique dégagé par les mammifères que la tique se laisse tomber de l'arbre (arbre à l'ascension duquel une bonne partie de sa vie a été consacrée) ; une fois sur sa victime, elle cherchera le lieu le mieux adapté au vampirisme, se gorgera de sang pour ensuite se laisser tomber au sol, pondre et finalement mourir. La tique aime-t-elle le goût du sang ? Nullement : elle n'est sensible qu'à sa température.

---

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 51.

Trois éléments conditionnent donc le rapport au monde de la tique : l'odeur de l'acide butyrique, la température de 37°C propre au sang des mammifères et la typologie de la peau de ces mêmes individus. Hors de la relation qu'impliquent ces trois éléments, il n'existe rien, l'*Umgebung* étant hors d'atteinte.

En interrogeant « l'être au monde » en fonction de ce déterminisme relationnel, on prend d'abord conscience de la grande solitude perceptive des différentes espèces, mais on réalise aussi combien est limitative et exigeante, pour l'animal, sa relation à l'environnement.

Dans un cours donné à l'Université de Fribourg, de 1929 à 1930, cours intitulé *Les concepts fondamentaux de la métaphysique. Monde-Finitude-Solitude*, Martin Heidegger s'inspire des travaux de Uexküll pour commenter la « pauvreté en monde » (*Weltarmut*) de l'animal. En approfondissant la question de la différence entre *Dasein* humain et animalité, le philosophe allemand refuse l'ontologie additive ou privative habituelle et concède qu'*animalitas* et *humanitas* sont ce qu'il y a de plus difficile à penser. Ce qui distingue l'animal de l'humain, pour l'auteur de *Être et Temps*, c'est que l'animal, à l'image de la tique, est enfermé dans le cercle de ses désinhibiteurs. Et le mode d'être propre à l'animal, qui définit son rapport au désinhibiteur, c'est la « stupeur » (*Benommenheit*) – littéralement le fait d'être « pris par ». Il n'y a rien d'autre, au fond, que la tension entre le sujet et son objet, que « l'appel du désinhibiteur » qui met l'animal, quel qu'il soit, dans un état de stupéfaction perpétuelle. Le paragon de cet état, c'est bien sûr la phalène, que subjugué et annihile la lumière. « La stupeur est la condition de possibilité par laquelle l'animal, de par son essence, se comporte dans un milieu ambiant, mais jamais dans un monde<sup>49</sup>. »

Ce en quoi l'animal se distingue fondamentalement de l'être humain, c'est donc dans le fait qu'il est prisonnier de sa stupéfaction relationnelle. « Pauvre en monde »,

---

<sup>49</sup> Martin Heidegger (cité par Agamben), dans *ibid.*, p. 84.

mû par son seul « être capable », il s'ouvre toutefois au milieu par le biais d'une désinhibition qui n'en finit pas de le sidérer<sup>50</sup>.

L'étant, pour l'animal, est ouvert mais non accessible ; il est, autrement dit, ouvert dans une inaccessibilité et une opacité – c'est-à-dire en quelque sorte dans une non relation. Cette *ouverture sans dévoilement* définit la pauvreté en monde de l'animal par rapport à la formation de monde qui définit l'humain<sup>51</sup>.

L'humain, on le sait, est formateur de monde (*weltbildend*). Si végétaux et animaux dépendent de l'extériorité, s'ils ne décèlent ni dedans ni dehors et n'ont pas l'aptitude à se saisir dans leur « être dévoilé », l'humain, lui, entretient avec la pauvreté en monde un rapport d'une autre nature.

« La pauvreté en monde » [...] a dès lors la fonction stratégique d'assurer un passage entre le milieu animal et l'ouvert, dans une perspective où la stupeur comme essence de l'animal est en quelque sorte le véritable arrière-plan sur lequel peut à présent se détacher l'essence de l'homme<sup>52</sup>.

Ce qui, selon Heidegger, permet d'amener la spécificité humaine dans le champ de la stupeur animale, c'est la question de l'ennui (*Stimmung*). À travers l'expérience de l'ennui profond, qui lui est pour ainsi dire constitutive, l'humain s'approche de l'expérience animale de la stupeur ; stupeur et ennui sont en quelque sorte les deux faces de la même médaille ; ils révèlent chacun « l'ouverture à une fermeture ». Par l'intermédiaire de l'ennui, l'humain parvient à désactiver la fonction désinhibitrice qui stupéfie l'animal. « L'ennui profond apparaît alors comme l'opérateur métaphysique où s'effectue le passage de la pauvreté en monde au monde, du milieu animal au monde humain [...] »<sup>53</sup> Paraphrasant Heidegger, Agamben ajoute quelques pages plus loin : « Ce réveil du vivant à son propre être étourdi, cette ouverture, angoissée et décidée, à un non-ouvert, c'est l'humain<sup>54</sup>. »

<sup>50</sup> Notons ici que le Pinocchio de Walt Disney a ceci de réussi que, sidéré continuellement, il se rapproche du modèle heideggerien d'une fixation dans une nature limitative. Le regard de la marionnette exprime l'état de stupeur conceptualisé par le philosophe ; Pinocchio, hébété et ahuri, rejoint involontairement le devenir-animal des êtres privés de dévoilement.

<sup>51</sup> Giorgio Agamben, dans *ibid.*, pp. 88-89.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 99.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 111.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 114.



La thèse est complexe. Ce qu'elle dit, c'est que le propre de l'*humanitas*, c'est de rester ouverte à la fermeture de l'animal. L'anthropogenèse découle donc pour Agamben et Heidegger de la seule césure (un césure très fragile) de l'articulation entre homme et animal ; et s'il s'agit là de métaphysique, c'est parce que l'*humanitas* relève du dépassement de la *physis* animale, dépassement qui est en soi un petit rien et une énigme abyssale.

L'être, le monde, l'ouvert ne sont pas, cependant, quelque chose d'autre par rapport au milieu et à la vie animale : ils ne sont que l'interruption et la capture du rapport du vivant avec son désinhibiteur. L'ouvert n'est qu'une saisie du non-ouvert animal. L'homme suspend son animalité et, de cette façon, ouvre une zone « libre et vide » où la vie est capturée et abandonnée dans une zone d'exception<sup>55</sup>.

Une *zone libre et vide* : c'est dans cette ouverture-là, dans ce gouffre-là que l'être humain se réalise en tant que non-animal ; c'est dans l'interruption provisoire et sans cesse renouvelée de sa « naturalité » que l'humain devient ce qu'il est : un paradoxe taxinomique, une anti-espèce, une marionnette sans filins.

À partir de ces quelques observations ontologiques, on peut s'amuser à imaginer ce qu'est Pinocchio en tant qu'espèce humaine et non-humaine. Le minéral ou le végétal, pour Heidegger, sont encore plus « pauvres en monde » que l'animal ou que l'être humain. L'être au monde de Pinocchio, son *Dasein*, est en même temps prisonnier du cercle de ses désinhibiteurs d'arbre (il ne perçoit que les obstacles qui s'opposent à sa croissance et à sa nutrition) et en même temps ouvert à la fermeture de tout ce qui n'est pas humain (il suspend sa « végétalité » en ouvrant une zone d'exception due à son devenir-homme.). En fait, en confrontant les deux « natures » de Pinocchio, on en arrive à produire de l'aporie, à mettre en pratique l'effacement des différences évoqué par Agamben.

Ce que nous garderons toutefois de cette réflexion d'anthropogenèse, c'est que la réalisation de l'ouverture (c'est-à-dire la césure de la propension animale à être stupéfait) se fait et se défait sans cesse ; l'ouverture est une pulsion, une vibration, un flux. L'*humanitas* n'est en réalité qu'une sorte de parenthèse, une parenthèse

---

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 127.

continuellement ouverte, ouverte comme l'est l'hybridité de Pinocchio. Dans cette parenthèse, dans ce vide s'engouffrent des possibilités, des agencements eux aussi provisoires ; dans cette fuite en avant qu'est la condition humaine surgissent des obstacles, comme la fixité ou la pétrification. Prendre racine équivaut pour la bête humaine à se laisser happer par la fascination des désinhibiteurs. Il ne s'agit pas là de régression, mais plutôt de « perte de vertige », de « rassemblement ontologique ».

La condition humaine est un procès et une métamorphose. Et c'est peut-être ça que nous apprend Pinocchio. L'« être-humain » est une lutte (une lutte traversière), l'« être-humain » doit être perpétué (comme les nymphes de Mallarmé), ça se gagne et ça se perd, ça s'invente et ça s'oublie, ça flashe et dégénère, ça s'obtient par accident, entre les séries, par audace ou par folie, ça ne dure pas, dirait-on, puisqu'à la fin ça finit dégingandé, les bras ballants, adossé à une chaise.

Mais le pantin, « par miracle », tient encore debout. Alors supplions Collodi, comme le firent les petits lecteurs du *Giornale per i bambini*, de laisser la marionnette quitter les lieux, et qu'elle soit libre, flûte, de s'envoler à travers mers, de gambader comme un totem, de flirter avec les limites, de trucider les moralistes ou d'aller faire bouillir avec son corps privé de vie une pleine marmite de haricots.

Comme nous bientôt.

## CONCLUSION

Il faut désormais concéder, puisque les deux miroirs que nous souhaitons confronter l'un à l'autre en sont arrivés à se confondre, que Pinocchio, effectivement, devient un être humain. C'est ainsi que se termine la fable ; nier cette conclusion plus longtemps ferait évidemment passer pour un âne le promoteur de pareil révisionnisme. En insistant de manière peut-être infantile sur l'insatisfaction que nous inspirait ce final, nous sommes au moins parvenus à faire diversion et à court-circuiter la représentation marmoréenne d'un « Pinocchio-soudain-amené-à-la-vie ». Inutile d'en rajouter davantage ; Collodi lui-même, en faisant mine d'ignorer ce détail, défendait le Pinocchio fictionnel, le « Pinocchio-à-jamais-désincarné ». Disons donc, en définitive, que la métamorphose humaine a la même valeur que le « ils se marièrent, vécurent heureux et eurent beaucoup d'enfants » des contes de fées ; c'est une convention à laquelle nul ne saurait déroger ; c'est comme le Père Noël : on fait à moitié semblant d'y croire pour que perdure encore un peu la naïve innocence des petits. Dont acte.

Revenons plutôt à nos miroirs, à nos miroirs impossibles à traverser. Le premier, celui que nous appellerons le « miroir Pinocchio », est un objet d'une profondeur remarquable, une psyché apparemment polie et lisse mais qui, à bien s'y mirer, s'avère refléter toutes sortes de vertiges. Qu'y voit-on, dans ce miroir ? Un reflet de notre dualité humaine, c'est de là que nous sommes partis, un reflet déformé aussi, celui de notre grotesque inconsistance ontologique. Et que fait-on devant la glace ? On prend des poses en cherchant à correspondre à une certaine image de soi-même, on se leurre à force de grimaces et de mimiques. Pinocchio, lui, n'a pas besoin de reflet pour s'abîmer dans le mensonge. Quoique fixé dans son identité double, quoique viscéralement métamorphique, il devient une représentation pathétique de la rivière existentielle poétisée par Héraclite. Il est toujours le même et jamais pareil. Il ne se baigne jamais deux fois dans la même incarnation. C'est là l'essence même du paradoxe qu'il actualise. Sur le spectre infini des potentialités de l'Être, Pinocchio

passe comme chat sur braise, comme les doigts d'une harpiste sur les cordes de son instrument. Oui, il est l'archétype du menteur ; pas du menteur immoral ou du fabulateur pathologique, mais du bonimenteur taxinomique. S'il reste éternellement pareil à lui-même, immortel et inaltérable, s'il va traverser les siècles avec la même constance que Don Quichotte ou que Ulysse, c'est parce qu'il a l'élasticité propice à déjouer les ruses de la mode et à se moquer des adaptations et analyses par trop propagandistes. À la Belle Époque, au temps des expositions coloniales et des exotismes de pacotille, Pinocchio est un faune ; il se moule dans les volutes et tourbillonne dans les salons. Au temps de l'industrie, Pinocchio va au charbon ; bonne pâte, il endossera les représentations marxistes ; il embrassera un destin révolutionnaire. Et maintenant que les lendemains qui chantent ont fait long feu, que les ânes sont partout, qu'ils braient leur abyssale vacuité devant des forêts de micros, leur casque sur les oreilles, Pinocchio devient virus et, comme le bacille de la peste chez Camus, qui s'endort entre les pages d'un livre, très provisoirement, il attend qu'un nouveau Comencini le ressuscite et le propulse une fois encore dans l'esprit des sauvages. Il faut rêver et faire rêver (c'est à ça que servent les livres et les études littéraires) ; il faut résister aussi, c'est ce que nous enseigne le génial polymorphisme de Pinocchio. Davantage qu'une superstar, plus encore qu'une idole ou un possible bouc-émissaire, il est *la* fiction. Il n'aura jamais fini de nous répéter : je suis l'antithèse de la logique, je suis tout et son contraire, ma quête est sans objet, ma liberté n'a pas de limites, je peux te faire avaler n'importe quoi, cesse de me regarder avec ces yeux de merlan frit, bougre d'âne. Il est celui qu'on suivrait au bout du monde, tout simplement parce qu'on y croit. Le clou, c'est qu'il n'y a rien de fixe : pas de dogme, pas de colère – pas même de causalité. Le clou, c'est qu'il n'y a pas de ficelles, pas de père et pas de fils.

L'autre miroir, le miroir reformant du totémisme, mène, si on le casse, à des lustres de malheur. Il n'y a qu'à regarder dans le rétroviseur : que l'homme cesse une seconde de chercher à se connaître avec l'aide de l'extérieur, qu'il croie seulement être maître de sa barque, grand timonier, marionnettiste en chef, nombril de toutes les

sphères, et le voilà qui massacre, qui dilapide, qui ment comme un arracheur de pétales. Qu'il oublie une petite seconde que sa nature est comme une fuite pinocchiesque et il recommence, le non-animal, à se prendre pour lui-même. C'est un péril abominable que celui de croire à son reflet ; c'est être bien irresponsable que de prétendre être autre que les chiens, les ânes ou les pins parasols. Comme Noé et ceux de sa croisière, on est tous dans le même bateau. Et pour continuer dans cette veine, risquons-nous à avancer l'hypothèse suivante : peut-être que l'agonie du totémisme a coïncidé avec la mort du grand rêve animiste, peut-être que l'idéal humaniste qu'a charrié toute l'épopée totémique a été étouffé par le bruit de mille mulets chaussés de bottes. Reprendre la réflexion là où Frazer l'avait laissée en 1910, c'est-à-dire à l'identification entre homme et animal, homme et végétal (ou n'importe quoi d'autre), c'est aussi accepter l'idée que l'humanité peut se tromper de chemin comme un pantin égaré dans la forêt des possibles. Emprunter le mauvais embranchement, c'est perdre beaucoup de courage et d'énergie ; c'est oublier le temps d'un choc, d'un traumatisme et d'une longue convalescence, qu'il n'est pas si bête de penser l'articulation entre soi et l'autre comme la question la plus impérieuse, la plus difficile et la plus belle à se poser. Derrière le projet des Rousseau, des Tylor, des Frazer, Durkheim, Freud, Mauss, Lévi-Strauss, Deleuze, Guattari ou Agamben, il y a une réflexion magnifique. C'est une réflexion sans miroir, c'est un appel vers la Nature. Le fin mot de l'histoire n'est pas seulement d'ordre identitaire, il est aussi éthique ; il ne s'agit pas de savoir ce que nous sommes par rapport aux plantes ou aux animaux, mais comment nous comporter à leur égard, comment danser les uns avec les autres, ici bas. Il y a un grand mérite à continuer de croire dans la chorégraphie du Vivant. Les obstacles et les chausse-trapes sont partout, on les connaît. Ce qui manque à l'entendement, c'est les ponts, les arches, les articulations. Ce qu'on ne comprendra jamais, et qu'il faut s'obstiner à chercher, c'est l'or. L'or en toc, le trésor que sont les vis, les chevilles et les alliages. C'est là que ça se joue. Si le corps a ses lois à lui, les liens, eux, sont l'objet des totémistes. L'ensemble s'assemble ; le tout est la somme des parties, des *parties unies les unes aux autres*, comme le corps de Pinocchio.

Pendant qu'il faisait mine d'être endormi, Geppetto, avec un peu de colle délayée dans un coquille d'œuf, appliqua les deux pieds chacun à sa place, et il les colla si bien qu'il était impossible de distinguer la marque des jointures.

À peine le pantin se fut-il aperçu qu'il avait des pieds, qu'il sauta de la table où il était étendu et commença à gambader et à faire mille cabrioles, comme si, de joie, il était devenu fou (*AP*, pp. 75-77).

## BIBLIOGRAPHIE

Collodi. *Les Aventures de Pinocchio (Le Avventure di Pinocchio)*. Paris, Flammarion (édition bilingue), coll. « GF-Flammarion », 2001, 349 p., trad. Isabel Violante.

### Actes de colloques sur Pinocchio

Pierrotti, Gian-Luca [et al.]. 1991. *C'era una volta un pezzo di legno : la simbologia di Pinocchio. Atti del Convegno organizzato dalla Fondazione nazionale Carlo Collodi di Pescia*. Milan, Emme Edizioni, 176 p.

Tempesti, Fernando [et al.]. 1993. *Pinocchio fra i burattini, atti del Convegno del 27-28 marzo 1987*. Pescia, Fondazione nazionale "Carlo Collodi" et Florence, La Nuova Italia editrice, 209 p.

### Ouvrages traitant de Collodi et/ou de Pinocchio

Colin, Mariella. *L'âge de la littérature d'enfance et de jeunesse italienne*. Caen, Presses universitaires de Caen, Centre de recherches « identité, représentations échanges », 2005, 376 p.

Collodi. *Pinocchio*, précédé par « Chi era il Collodi » et « Com'è fatto Pinocchio » de Fernando Tempesti. Milan, Giangiacomo Feltrinelli editore, 1982 (1972), 311 p.

Manganelli, Giorgio. *Pinocchio : un livre parallèle*. Paris, éditions Christian Bourgois, 1997, 248 p., trad. Philippe di Meo.

Perrot, Jean [dir.]. *Pinocchio : entre texte et image*. Bruxelles, éditions Peter Lang, 2003, 269 p.

Perrot, Jean. *Le secret de Pinocchio : George Sand et Carlo Collodi*. Paris, éditions In press, coll. « Lectures d'enfance », 2003, 242 p.

### Essais généraux sur l'animisme, le totémisme, la magie et le devenir-animal

Besson, Maurice. *Le totémisme*. Paris, éditions Rieder, 1929, 80 p.

Descola, Philippe. *Par-delà nature et culture*. Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 2005, 624 p.

Deleuze, Gilles, Claire Parnet. *Dialogues*. Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1996, 187 p.

Deleuze, Gilles, Félix Guattari. *Mille Plateaux*. Paris, éditions de Minuit, coll. « Critique », 1980, 645 p.

Freud, Sigmund. *Totem et tabou*. Paris, éditions Payot, coll. « Petite Bibliothèque », 2001 (1923), 226 p., trad. Samuel Jankélévitch.

Lévi-Strauss, Claude. *Le Totémisme aujourd'hui*. Paris, Presses universitaires de France, coll. « Mythes et religions », 2002 (1962), 159 p.

----- . *La Pensée sauvage*. Paris, éditions Plon, 1962, 389 p.

Mauss, Marcel. *Sociologie et anthropologie*. Paris, Quadrige / Presses universitaires de France, 1993 (1950), 482 p.

Rosa, Frederico. *L'âge d'or du totémisme : Histoire d'un débat anthropologique (1887-1929)*. Paris, CNRS éditions/éd. Des sciences de l'Homme, 2003, 361 p.

Van Gennep, Arnold. *Les rites de passage*. Paris, éditions Picard, 1981 (1909), 288 p.

#### Essais et articles sur l'homme et l'animal

Agamben, Giorgio. *L'Ouvert : De l'homme et de l'animal*. Paris, éditions Payot et Rivages, coll. « Petite Bibliothèque », 2002, 153 p., trad. Joël Gayraud.

Cyrułnik, Boris [dir.]. *Si les lions pouvaient parler: essais sur la condition animale*. Paris, éditions Gallimard, coll. « Quarto », 1998, 1503 p.

Darwin, Charles. *L'Origine des espèces*. Paris, éditions Flammarion, coll. « GF », 1992 (1859), 604 p.

Digard, Jean-Pierre, 1994. « Animaux hybrides et métis, la part réelle de l'idéal. » *Ethnologie française*, vol. XXIV, n°1, pp. 45-57.

Lester, Dominique. *L'animal singulier*. Paris, éditions du Seuil, coll. « La couleur des idées », 2004, 138 p.

Sperber, Dan, 1975. « Pourquoi les animaux parfaits, les hybrides et les monstres sont-ils bons à penser symboliquement ? » *L'Homme*, XV, n°2, pp. 5-34.



Études et essais divers (doubles, miroirs, séries, etc.)

Bakhtine, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman*. Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1978 (1975), 488 p., trad. Daria Olivier.

Bettelheim, Bruno. *Psychanalyse des contes de fées*. Paris, éditions Robert Laffont, coll. « Le livre de poche », 1976, 512 p., trad. Théo Carlier.

Freud, Sigmund. *L'inquiétante étrangeté et autres essais*. Paris, éditions Gallimard, coll. « Folio essais », 1985, 342 p., trad. Bertrand Féron.

------. *Sur le rêve*. Paris, éditions Gallimard, coll. « Folio essais », 1988 (1901), 147 p., trad. Cornélius Heim.

Grieco, J. Allen [et al.]. 1993. *Le Monde végétal (XIIe-XVIIe siècles): savoirs et usages sociaux*. Actes du colloque tenu à Florence. Paris, Presses universitaires de Vincennes, coll. « Essais et savoirs », 184 p.

Jung, Carl Gustav. *L'âme et la vie*. Paris, Buchet/Chastel, coll. « Le livre de poche, Références », 1963, 415 p., trad. Roland Cahen et Yves Le Lay.

Lacan, Jacques. *Écrits*. Paris, éditions du Seuil, coll. « Le Champ freudien », 1966, 919 p.

Rank, Otto. *Don Juan et le double*. Paris, éditions Payot, coll. « Petite bibliothèque », 1973 193 p., trad. S. Lautman.

Rosset, Clément. *Le réel et son double : essai sur l'illusion*. Paris, éditions Gallimard, coll. « Folio essais », 1976, 131 p.

------. *Le réel : traité de l'idiotie*. Paris, éditions de Minuit, coll. « Reprise », 2004 (1997), 155 p.

Schlanger, Judith. *Les métaphores de l'organisme*. Paris, éditions de L'Harmattan, coll. « Histoire des sciences humaines », 1995, 262 p.

Weber, Max. *Sociologie des religions*. Paris, éditions Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1996, 545 p., trad. Jean-Pierre Grossein.

------. *L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme*. Paris, éditions Gallimard, coll. « Tel », 2003, 531 p.

Adaptations filmiques évoquées

Battaglia, Aurelius (scénario), 1940. *Pinocchio*. Couleur, 88 min. États-Unis, Walt Disney Pictures.

Comencini, Luigi, 1971. *Le Avventure di Pinocchio*. Couleur, 135 min. Italie, RAI.